E. Ermatinger

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01477072 1

Die deutsche Lyrik

2

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

B. G. Teubner - Leipzig-Berlin

Etidel

Die deutsche Lyrik

in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart

Von

Emil Ermatinger

Zweiter Teil

Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart

MICROFORMED BY PRESERVATION SERVICES
DATE FEB 18 1991

188228.
6.3.24.

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig.

Printed in Germany.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Fünftes Buch.

Die Lyrik der forcierten Talente.

Erstes Kapitel.

Das forcierte Talent.

Wenn in der Geschichte des Geistes die schöpferischen Kräfte eine Zeitlang gewaltet, so pflegen sich Art und Ergebnis ihres Schaffens als Allgemeinbegriffe im Bewußtsein des nachkommenden Geschlechtes niederzusetzen, und was ursprünglich als unfaßbarer Trieb aus den Tiefen des Gemütes hervorbrach, ist nun zur Verstandeskonvention geworden, aus der das theoretische Wissen Formeln bildet. Damit ist, was das Genie als Naturkraft in dunklem Ringen hervorgebracht, von der Zeit bis zu einem gewissen Grade verdaut und abgeklärt. So kann sich auch das Talent, die bloß technische Begabung, seiner bemächtigen und die Allgemeinbegriffe über Inhalt und Form zu Gebilden verwerten, die den befangenen Zeitgenossen das Gesicht des Genies zu tragen scheinen; es ist aber statt eines lebendigen Gesichtes nur eine Maske, die über eine im besten Falle mit Allgemeinheiten gefüllte Hohlkugel gespannt ist, und eine spätere Zeit, sofern sie selber schöpferisch ist, reißt sie mitleidlos ab.

In der Verfertigung des Homunculus hat Goethe diesen geschichtlichen Vorgang aufgedeckt. Wagner, der Verstandesgelehrte, und Mephistopheles, der Techniker, der mit der sinnlichen Materie arbeitet, wirken zusammen. Wagner, dem jedes Geheimnis aufgehellt ist, weil er die Natur nur als Mechanismus betrachtet, sagt:

Wie sonst das Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Possen ....
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.

So erscheint Homunculus in der Phiole: die bloße Idee, und als solche mit Schaffensdrang begabt, gleich der Entelechie des Aristoteles (an die Goethe doch wohl hier denkt) oder der Monade von

Leibniz, aber ohne organische Gestalt, also des Lebens bar und unfähig, mit der Außenwelt atmende Kräfte auszutauschen: er bleibt in der gläsernen Phiole eingeschlossen und darf von Wagner nicht zu fest ans Herz gedrückt werden, „damit das Glas nicht springe".

Schon die ältere Romantik trägt zum Teil die Geniemaske. Goethe und sein Geschlecht hatten das große Beispiel schöpferischen Hervorbringens gegeben. Aus eigenem Erleben hatte Goethe neue Formen geprägt. Andere hatte das Studium der Weltliteratur herzugetragen. Lessing hatte den Geschmack verbessert, Wieland die Sprache flüssig gemacht, Klopstock und Voß den rhythmischen Sinn weitergebildet. Die Philosophie hatte das Denken geschärft, Ideen vermittelt und den Einblick in das Wesen und Walten der Welt vertieft. Eine Weltanschauung war entstanden, als fruchtbarer Boden für die Hervorbringung von Dichtwerken. Schiller war der erste gewesen, dem es geglückt war, ohne starken ursprünglichen Naturgehalt, nur aus seinem im Schatzhaus der Geschichte gefüllten und kritisch gebildeten Geiste Dichtungen hervorzubringen, denen der gewaltige Ernst des sittlichen Erlebnisses das Gepräge genialer Form aufdrückte. Den Schlegeln und Tieck fehlte dieser sittliche Ernst. So tritt bei ihnen das Ironisch-Intellektuelle, das bloß Formfertige und das theoretische Wissen stärker hervor, und wo Schillers Dramen den Schein des Lebens besitzen, das die Kunst des Schauspielers in wirkliches Leben zu wandeln vermag, blieben Gebilde wie „Jon", „Alarkos", „Lucinde" und das meiste von Tieck Homunculi.

Bei der jüngern Gruppe und den Ausläufern der Romantik steigert sich, wie etwa Fouqué und Körner, ja zum Teil auch Brentano und Arnim zeigen (von dem Schwarm der Eintagsfliegen zu schweigen), die technische Fertigkeit, in überkommenen Formen allgemeine Begriffe und Stofftypen darzustellen. Der Klassizismus wie die frühere Romantik boten bequeme Muster. Stofflich: Künstlertum, altdeutsches Wesen, Volksleben, Geschichte. Formal: Märchen, Roman, Lesedrama und die Mannigfaltigkeit weltliterarischer Gedichtformen. Die Philosophie vermittelte Begriffe und mehr als das: ein Abbild der Welt, aus der unergründlichen Tiefe des wirklichen Geschehens auf die Oberfläche des Geistes projiziert. Jener ästhetisch-künstlerische Trieb, der die ganze Romantik kennzeichnet, waltete auch in der Philosophie. Das romantische Bedürfnis nach titanischer Universalität bediente sich dieses künstlerischen Triebes. Die kritische Methode ward preisgegeben. Eine neue Metaphysik entstand, deren Systeme die Welt umspannten. In das scharfgezogene und mathematisch gerade Kanalnetz, mit dem der philosophische Gedanke Kants die Welt durchzog, flutete breit und gewaltig die Phantasie, die Dämme einreißend und weithin das Land überschwemmend. Aber die Flut war fruchtbar, wie die Wasser des Nil, und aus dem abgelagerten Schlamm erstand reichstes Leben. Eine

Ideensaat sproß auf und bedeckte das Land, und als sie reifte, trug der Wind ihre Samen nach allen Seiten.

Zwei Jahrzehnte etwa, von dem Zeitalter der Befreiungskriege bis in die Mitte der dreißiger Jahre, war Hegel der mächtigste Beherrscher des deutschen Geisteslebens. Seine Phänomenologie des Geistes erschien 1807, die Logik 1812 und 1816, die Enzyklopädie 1817, die Philosophie des Rechts 1821. Den Höhepunkt seiner Wirkung bedeutete 1827 das Erscheinen eines besonderen Organs seiner Schule: der Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Sein Schaffen ist so recht der Ausdruck jener spätromantischen Wechselduchdringung von Gedanken und Phantasie, Philosophie und Kunst. Weniger genial als folgerichtig, faßte er, was an Grundideen in klassischer und romantischer Zeit zutage getreten war, zu der erstaunlich kühnen Konstruktion eines systematischen Gedankengebäudes zusammen. Er machte — im Gegensatz zu Schelling und Schleiermacher, die immer tiefer in die Gründe der Mystik sanken — dessen Grundriß leicht verständlich, indem er mit einem klaren und geschulten Geiste von den Erscheinungen des Lebens alles Sinnlich-Unbegreifliche wegdestillierte, bis nur die Allgemeinbegriffe übrig blieben. Wenn der denkende Mensch staunend vor dem Wunder des geschichtlichen Werdens stand, wenn die ungeheure Mannigfaltigkeit der Gestalten ihm den Kopf verwirrte, so ordnete Hegels konstruktive Vernunft oder denkende Phantasie das Chaos zu einem leicht übersichtlichen Dichtwerk durch den Kunstgriff der inneren Dialektik des Weltgeschehens. Das Prinzip war keineswegs eine Erfindung Hegels. Es ist zum Beispiel schon in dem Goetheschen Polaritätsgesetz enthalten. Aber während Goethe sich wohl hütete, das Gesetz logisch auszubauen und es nur als irrationale treibende Kraft in Naturvorgängen, wie der Metamorphose der Pflanzen, und in Lebenserscheinungen, wie den Komplementärgestalten Werther — Albert, Tasso — Antonio, Faust — Mephistopheles wirkend aufzeigte, so rationalisierte es Hegel mehr und mehr und machte den Gegensatz des Lebens zum Widerspruch der Logik. Er wußte, daß jeder Begriff, indem er etwas behauptet, das Entgegengesetzte zwar sachlich verneint, aber, indem er seine Möglichkeit voraussetzt, es wenigstens formell, methodisch als vorhanden zugibt; daß also der Freund den Feind, die Wahrheit die Lüge wenigstens logisch in sich schließt. Er wußte auch, daß jeder Gedanke, wenn man ihn bis zur letzten Grenze seines Inhaltes ausdenkt, sich selber aufhebt: daß sich z. B. die Idee der Toleranz, in der ursprünglich das Innerliche des religiösen Gefühlserlebnisses gegen die dogmatische Verstandesform kämpft, wenn man sie in absoluter Folgerichtigkeit übt, in Gleichgültigkeit umwandelt, also die Aufhebung des religiösen Erlebnisses bedeutet.

Als Rationalist erhebt er nun diesen Denkwiderspruch zum Entwicklungsgesetz des Lebens. Die Vernunft, als die sittliche Grund-

gewalt der Welt, schafft aus sich einen geschichtlichen Zustand (Thesis), in dem sich eine ihrer Ideen auslebt, d. h. alle Möglichkeiten ihres Wirkens logisch durchläuft bis zur Erschöpfung. Damit ist aber nun gleichzeitig die Verneinung dieser Idee und des durch sie geschaffenen Zustandes im Schoß der Vernunft herangereift, so daß sie als Antithesis ins Leben treten kann. In ihr durchwandelt die neue Idee den ihr zugemessenen Wirkenskreis, und gleichzeitig bildet sich im Schoß der Welt die neue Verneinung, die Synthesis, aus. So kann man nach Hegels Methode den Lebensprozeß mechanisch sich vorstellen unter dem Bilde einer endlosen Reihe von Gefäßen, die zickzackartig übereinander schweben und durch die Wasser geleitet wird. Aus den Wolken strömt die Flut ins oberste Gefäß und füllt es allmählich bis zum Rand. Ist es voll, so kippt es über und ergießt seinen Inhalt in das ihm gegenüberschwebende, untere Gefäß, und ist dieses voll, so neigt es sich gleichfalls und entleert sich in das unter ihm auf der entgegengesetzten Seite angebrachte Gefäß usw.

Keine Frage, daß durch eine derartige Erklärung des tief geheimnisvollen Weltgeschehens als eines logischen Denkvorganges („alles was ist, ist vernünftig") zwar für jeden einigermaßen fähigen Kopf das Rätsel der Welt gelöst schien, aber aus dem Leben zugleich alles Schaudern — der Menschheit bestes Teil — weggezogen war. Nun ist aber nicht nur in der Religion das Wunder des Glaubens liebstes Kind, sondern auch in der Dichtung. Für sie mußte die Aufnahme des logischen Wissens der Hegelschen Denkmethode als Weltanschauung eine um so größere Einbuße an schöpferischer Kraft bedeuten, je ausschließlicher, mathematischer die Hingabe an Hegel erfolgte. Denn so wichtig für den epischen und dramatischen Dichter die Klärung seines Ideenlebens durch das systematische Denken der Philosophie ist — sogar ein so unsystematischer Geist wie Grillparzer hat es bekannt —, so wenig darf er sich einbilden, daß der Philosoph ihm mehr als Klärung geben könne. Den Grundstoff der Ideen, also die eigentlich schöpferische Keimkraft, muß er selber aus dem eigenen Erlebnis heraus in sich ausgebildet haben, und der Nährboden dieses Gefühlserlebnisses ist nicht die Helle des Verstandes, sondern das Dunkel des Gefühls. Aber freilich, die Hegelsche Philosophie, als systematische Zusammenfassung der ganzen Bildung der Zeit, stellt dem Dichter ein bequem zugängliches Arsenal dar, wo er in schönster Ordnung alles vorfand, was er zu seinem Beruf brauchte: Wissen um die Welt, Einsicht in das Gesetz ihres Werdens, Erkenntnis der Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Wer dazu noch den in den deutschen Dichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts und den Werken der Weltliteratur niedergelegten Schatz von Stoffen und Formen in sich trug, mochte sich wohl zum Dichter

machen und den Augen der entsprechend gebildeten Zeitgenossen als ein solcher erscheinen. Goethe freilich sah die Gefahr schon Ende 1812 und sprach sie mit dem geschichtlichen Tiefblick, der auch gegenüber Erscheinungen der Gegenwart nicht versagte, aus in seinem Aufsatze: „Epoche der forcierten Talente."

Den geistigen Zustand, den die Fülle leicht zugänglicher und überschaubarer Bildungswerte schuf, schildert Immermann in seinen „Epigonen" (1835). „Wir sind," erklärt Wilhelmi, d. h. der Sohn Wilhelm (Meisters), „um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsere Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen wie mit geborgtem Gelde: wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer. Aus dieser Bereitwilligkeit der himmlischen Göttin gegen jeden Dummkopf ist eine ganz eigentümliche Verderbnis des Worts entstanden. Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugnis unsres göttlichen Ursprungs, zur Lüge gemacht, man hat seine Jungfräulichkeit entehrt. Für den windigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten. Das alte schlichte Überzeugung ist deshalb auch aus der Mode gekommen, und man beliebt, von Ansichten zu reden."

Der Rückschlag dieser epigonenhaften Bildungsübersättigung heißt Freudlosigkeit. Schöpferisches Gestalten erlebter Wirklichkeit schafft höchsten Genuß des Daseins. Überall aber, wo bloßes Wissen am Werke ist und aus dem leicht beherrschten, bereitliegenden Stoffe spielend Kunststücke macht, wo bloße technische Fertigkeit sich entfaltet, erzeugt das Gefühl innerer Leere Blasiertheit, Trübsinn, Verzweiflung. Da gilt das Wort von dem alten Sauerteig, der dem verständigen Materialisten und Techniker Mephistopheles im Magen liegt und Verdauungsbeschwerden verursacht. Das philosophische Destillat dieses Zeitpessimismus ist Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung", das 1819 erschien. Auch Immermanns Wilhelmi spricht von dieser trübseligen Stimmung des Geschlechtes um 1820: „Der Fluch des gegenwärtigen Geschlechts ist, sich auch ohne alles besondre Leid unselig zu fühlen. Ein ödes Wanken und Schwanken, ein lächerliches Sichernststellen und Zerstreutsein, ein Haschen, man weiß nicht, wonach, eine Furcht vor Schrecknissen, die um so unheimlicher sind, als sie keine Gestalt haben! Es ist, als ob die Menschheit, in ihrem Schifflein auf einem

übergewaltigen Meere umhergeworfen, an einer moralischen Seekrankheit leide, deren Ende kaum abzusehen ist." Es war die letzte Phase der romantischen Weltstimmung. Der Geist, der all seine Kraft in einem Reichtum von Früchten entleert hatte, war sich selber zum Überdruß geworden. Immer mehr Menschen fühlten in ihrem Schicksal das Goethesche Wort von den problematischen Naturen sich erfüllen, die keiner Lage gewachsen sind, denen keine genugtut und die in dem ungeheuren Widerstreit, der daraus entsteht, das Leben ohne Genuß verzehren. Byron und Shelley in England, Alfred de Vigny in Frankreich, Leopardi in Italien, in Deutschland Grabbe, Platen, Heine, Lenau und die Jungdeutschen — sie haben alle dieses Problematische und verzehren sich in sich selber.

Es gab nur eine Rettung aus dieser Trostlosigkeit: der Sprung von dem festen Lande der überlieferten Stoffe, Ansichten und Formen ins Meer des neuentstehenden Lebens. Verzicht auf den Geist, aus der Einsicht heraus, daß es der Geist einer abgelebten Zeit war, und daß das wirkliche Leben dem Menschen stets neuen Geist schenkt, wie es selber nur ein zeitliches Bild des ewigen Geistes der Welt ist. Der Sprung ins Ungewisse brauchte nicht wörtlich genommen zu werden und geographisch die Auswanderung der „Europamüden" — 1838 hat Ernst Willkomm diesen Titel einem Zeitroman gegeben — in überseeische, noch jungfräuliche Gebiete zu bedeuten, wie Byron seine Heimat in düsterm Groll verlassen, er, der stärker als jeder andere Dichter auf dieses Geschlecht gewirkt, wie Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" einen Teil des Volkes nach Amerika ziehen läßt, wie „Semilasso", d. h. Fürst Hermann von Pückler-Muskau auf weiten Reisen in Afrika und Asien sich von der Bildungsmigräne zu erholen suchte und wie Karl Postl (Sealsfield) aus seinem mährischen Kloster nach Amerika floh. Lenaus Beispiel zeigt, daß das Verhältnis zu den neuen Lebenskreisen rein stofflich bleiben konnte: der Hunger des Blasierten nach immer neuen und immer stärkeren Sensationen. Es kam also in Wahrheit auch hier nicht auf eine Änderung und Auffrischung der Nahrungsmittel, sondern auf eine Erneuerung der assimilierenden Organe, eine Öffnung der Sinne, des Gefühls, des Intellektes an. Nicht von jenseits des Meeres brachten die ausgewanderten Dichter die neue große Kunst zurück, den Realismus, sondern sie erwuchs aus der Scholle der Heimat und wanderte durch die Gassen der mächtig emporblühenden Städte — gepflegt von den Söhnen einer Zeit, deren Sinne die Frische der Jugend besaßen.

Für die Lyrik war die Epoche der forcierten Talente besonders verhängnisvoll; ist sie doch nach ihrem Wesen Offenbarung des Tiefsten im Gemütsleben. Arnim und Brentano, Eichendorff, Chamisso und Uhland wußten wohl, warum sie, als Zeitgenossen Hegels, von Philosophie und Transzendenz nichts wissen wollten. Die Ver-

geistigung der unendlichen und flutenden Welt zu Verstandesbegriffen brachte einen Hauch kühlen Intellektes in die Seele des lyrischen Gedichtes, und das natürliche Leben des Gefühls veräußerlichte sich in die mechanische Beweglichkeit logischer Dialektik. Statt daß Gefühl aus Gefühl wuchs, trat zum Spiele des Geistes Gedanke gegen Gedanke auf. Eine Sündflut von Reflexion, durch die Philosophie genährt, ergoß sich über die blühende Wirklichkeit. Der Witz übte mit biegsamem Florett elegante Paradestücke. Ererbte und rastlos geübte Sprachfertigkeit warf die Formen jonglierend wie goldene Bälle durch die Luft. War aber das Spiel vorbei und der Rausch verflogen, so mochten die Virtuosen wohl trübselig hinter den Kulissen auf ihren hölzernen oder pappenen Requisiten sitzen und ins Leere starren, indes das Publikum, das ihnen zugejubelt, sich nach Haus verzog.

Bei aller Virtuosität nahm die Unsicherheit der künstlerischen Form überhand. Sie zeigt sich in der Vermischung des Lyrischen und des Epischen. Das echte lyrische Gedicht läßt uns durch die Anschauungen der äußeren Welt, die es, als Schöpfung der Sprachkunst, nicht entbehren kann, hindurchsehen wie durch transparente Bilder, die Glut und Leben durch ein dahinterstehendes Licht — das Gefühl — erhalten. Das epische Gedicht hält uns an den äußeren Gestalten, ihren Farbenflächen und Konturen, fest, und die Seele des Dichters hat nur die Aufgabe, sie ins rechte Licht zu stellen. Jetzt vermengt sich Inneres und Äußeres, und das Geheimnisvoll-Durchscheinende des echt lyrischen Stiles wandelt sich unter der kälteren und helleren Bestrahlung durch den Intellekt in die klare Gegenständlichkeit der Epik.

Nun wächst auch die Vorliebe für den Gedichtzyklus. Statt einzelner in sich abgeschlossener Gedichte als künstlerischen Ausdruckes eines einmaligen starken lyrischen Erlebnisses gibt man zusammenhängende Reihen von Darstellungen von Teilerlebnissen und verknüpft sie zu einer Art epischen Geschehens, als lyrische Novellen. Die Masse muß die Leuchtkraft und Wärme hervorbringen, die dem einzelnen Stück abgeht. Goethe war im „West-Östlichen Diwan" (der für die Ausbildung des forcierten Stiles überhaupt von größter Bedeutung ist) mit den Suleikaliedern vorangegangen. Chamisso folgte mit „Frauen-Liebe und Leben", Wilhelm Müller mit den Müllerliedern, Heine mit dem „Lyrischen Intermezzo", Rückert mit dem „Liebesfrühling", Lenau mit den „Schilfliedern", Platen mit „Polenliedern". Die Realisten, A. Grün, Annette Droste, G. Keller u. a. haben diese zyklische Form von den Spätromantikern übernommen und nach der Richtung des Epischen weiter entwickelt.

Zweites Kapitel.

Rückert und Platen.

Das Leben Friedrich Rückerts mutet wie eine Widerlegung der Lehre vom bestimmenden Einfluß des Milieus auf die künstlerische Persönlichkeit an. Es läßt sich kaum ein Dichter denken, der so von dem Erdboden losgelöst erscheint, der ihn getragen und in dem er den größeren Teil seines Lebens wie eine festgewurzelte Pflanze gestanden. Nicht daß er diesen Erdboden und das Drum und Dran seines Wachsens und Gedeihens nicht besungen hätte — er tat das nur zu ausgiebig —: das Wesentliche ist, daß dieser Erdboden dem Dichter Stoff blieb, daß er nicht so organisch mit ihm verbunden war, um aus ihm natürlich-eigenwüchsige Kunstgebilde hervorzubringen. Er schwebte stets über ihm, ruhend in einem Himmel des Reingeistigen, statt mit ihm sich zu vermischen, und wenn er dichtete, ließ er den Hauch dieses Geistigen über die Gebilde streichen, die die Erde hervorbrachte, und meinte so zu gestalten. So bildet er den größten Gegensatz etwa zu Mörike, den man sich nicht losgelöst denken kann von dem Blumen- und Küchengarten eines schwäbischen Pfarrhauses.

Wer käme auf die Vermutung, daß Rückert, der gelehrte Übersetzer von Werken schwieriger Zungen, der Beherrscher aller Kunstformen der Weltliteratur, der Prophet der mystischen „Weisheit des Brahmanen", mehr als die Hälfte seines Lebens auf dem Lande, fast wie ein Bauer gelebt? In Schweinfurt 1788 geboren, wächst er vom vierten Jahre an in dem unterfränkischen Dorf Oberlauringen auf, wo sein Vater Amtmann geworden. Von dem ländlichen Leben und Treiben, das er hier in sich aufgenommen, erzählen seine „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannsohnes": wie er den Muhmen aus der Stadt statt der Strohblumen frische auf ihre Hüte gepflanzt, wie die Töchter der Frau Barbe durch ihre ungewaschnen Gesichter die Freier vertrieben; wie die Mädchen Topfschlagens machten. Vom Gymnasium in Schweinfurt, von dem Studium in Würzburg und Heidelberg zieht es ihn immer wieder aufs Land zurück. In Jena 1811 als Privatdozent für Philologie habilitiert, hat er nur zwei Semester gelesen. Lieber dichtete, lernte und schwärmte er in der Natur. In Rentweinsdorf, in der Nähe des fränkischen Städtchens Ebern, wohin sein Vater als Rentamtmann versetzt worden war, liebte er die tanzlustige Agnes Müller, die Tochter des Justizamtmanns; nach ihrem frühen Tode tröstete er sich mit der Wirtstochter Maria Elisabeth Geuß, die freilich die handfesten Späße der Bauernburschen den zierlichen Redeblumen des jungen Gelehrten vorzog. Nach dem kurzen Intermezzo der Redaktion des Cottaschen Morgenblattes in Stuttgart

und einer Bildungsreise nach der Schweiz, Italien und Österreich lebte er von 1820 bis 1826 in Koburg, wo er Luise Wiethaus heiratete. Von 1826 bis 41 wirkte er als Professor für orientalische Sprachen in Erlangen, von 1841 bis 1848 in Berlin. Aber auch in Erlangen suchte er mit Vorliebe ländliche Beschaulichkeit auf. In Berlin las er nur im Winter. Den Sommer brachte er regelmäßig auf seinem Gute in Neuseß, einem Dorfe bei Koburg, zu. Hier hat er seit seinem Rücktritt von der Lehrtätigkeit bis zu seinem Tode (1866) ausschließlich gewohnt. Über seine Lebensgewohnheiten schreibt sein Sohn Heinrich, der Germanist: Die einfachen Zimmer des Amthauses in Lauringen mit ihren schlichten kiefernen und birnbaumenen Möbeln waren die naturgemäße Umgebung, in der er sich am behaglichsten fühlte. Wo in der Fremde eine Reminiszenz an die Gewohnheit der Jugend ihn berührte, da war er hocherfreut. Der einfache Schnitt, wie die Mutter ihn dem Knaben anpaßte, blieb ihm der liebste bis in sein Alter. „In dem langen Rocke des fränkischen Bauern von schlichter dunkler Farbe; der braunen Mütze — so steht uns Kindern und Tausenden das Bild des Dichters vor Augen, im Hause, auf Spaziergängen, in der Kirche."

Aber dieser Landmann war doch kein Bauer. Er war ein Gelehrter. Er trug langwallendes Haar und hatte das Gehaben eines Priesters der alten Zeit, eines Weisen und Propheten. Er hatte Reisen gemacht, in Hauptstädten der Welt gelebt. Über einen großen Teil des menschlichen Wissens war sein Geist geflogen. Aus Quellen uralter Weisheit hatte er getrunken. Dichter des Morgen- und des Abendlandes hatte er, ein Gewaltiger im Reiche sprachlicher Kunst, erläutert und übersetzt: so Nal und Damajanti (1828) aus dem Indischen; Hebräische Propheten (1831), Schi-King (1833) aus dem Chinesischen; Rostem und Suhrab (1838) aus dem Persischen; Stücke des Koran aus dem Arabischen; das Drama König Oesali aus dem Armenischen; die Vögel des Aristophanes aus dem Griechischen.... Dazu kamen eine Menge gelehrter Studien und Abhandlungen. Wie war es möglich, daß ein Mensch zwei so unendlich verschiedene Welten, die des Bauern und die des Gelehrten, in seiner Brust vereinigte? Gab es eine seelische Brücke von der einen zur andern?

Gewiß. Es war etwas Negatives: das Abseits vom wirklichen Leben, was beide verband. Was Rückert in die Natur führte, war nicht Mörikes oder Goethes „hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet", wie Gottfried Keller es ausgedrückt hat. Es war vielmehr das Bedürfnis des im Geiste lebenden Menschen nach der Ruhe und Abgeschiedenheit der ländlichen Stille. Die Natur an sich hatte ihm nichts zu offenbaren; sie war ihm nur der Weg zu sich selbst.

Er singt in der „Weisheit des Brahmanen“:

Der Adler fliegt allein, der Rabe scharenweise.
Gesellschaft braucht der Tor, und Einsamkeit der Weise.

Sooft er daher die Natur und ihre Geschöpfe besungen hat, er hatte kein schöpferisches Verhältnis zu ihnen. Er kam zu der Außenwelt, wenn er sich von den Anstrengungen gelehrter oder dichterischer Arbeit erholen wollte. Wenn seine Seele müde war und sein Blick von dem Lesen in vielen Büchern abgestumpft. So ward sie ihm niemals zum künstlerischen Erlebnis. Um sie zu sehen, mußte er die Brillengläser der konventionellen Begriffe aufsetzen. Sein Naturgefühl unterscheidet sich um keine Linie von dem des ersten besten Bürgers, der am Sonntag mit Weib und Kind hinauswandert, um sich von der Wochenarbeit zu erfrischen. In einem einzigen Gedicht Mörikes steckt mehr ursprüngliches Naturleben als in den Hunderten Rückerts, die von der Natur singen.

Denn er vermochte nie, in seine eigene Seele hinunterzutauchen. Er, der Gelehrte, hatte sie dem Weltgeiste ausgeliefert. Er, der als Mensch sein Haus so fest zusammenhielt, hatte als Forscher und Dichter seine Seele zum Marktplatze gemacht, wo die Handelsleute aus Osten und Westen sich einstellten und Waren voneinander einhandelten. Es wird erzählt, daß er bei der Disputation zum Antritt seiner Privatdozentur in Jena seinem Gegner, dem Professor Eichstädt, zur Bekräftigung einer von ihm verfochtenen Ansicht unter dem Jubel der Zuhörer zugerufen habe: „Evolvas lexica — wälze die Wörterbücher!“ Die Mahnung hat er selber reichlich befolgt. Ganze Bibliotheken hat er gewälzt, ganze Stöße von Texten arabischer und persischer Schriftsteller eigenhändig abgeschrieben. Beyer, sein Biograph, berichtet sogar von einer vollständigen Abschrift des Sanskritwörterbuches von Wilson in zwei riesigen Folianten. In Tausenden von Zetteln hatte er in einem Regal seiner Studierstube die Früchte seiner gelehrten Arbeit aufgesammelt.

So war sein Geist ein Sammelbecken der Wasser von Hunderten von Strömen. Nicht in leidvoller Auseinandersetzung mit dem Stoffe des Lebens errang er sich ein Bild der Welt mit persönlichen Zügen. Er ließ sich einfach von der pantheistischen Weltanschauung seiner Zeit durchströmen und mischte die rationalistischen Gedanken Spinozas und Hegels mit der Mystik des spätern Schelling und des Orients zu einem idealistischen Eklektizismus, dessen Inhalt etwa die folgenden Verse aus der Weisheit des Brahmanen ausdrücken:

Nicht ist das Sein zuerst und wird nachher gedacht,
Vielmehr vom Denken erst wird Sein hervorgebracht.
Des Denkens Vorrang vor dem Sein ist darin kund:
Des Schöpfers Denken ist der Schöpfung innrer Grund.
Gott denkt sich selbst, und ist; er denkt, so ist die Welt.
Und sein Gedank' ist das, was sie im Sein erhält.

Gott denkt sich selbst und ist, du denkst dich selbst und bist.
Bist ewig wie Gott selbst, weil er dein Denken ist.

Wie könnte Denken denn und Sein verschieden sein?
Was in dir denket, ist; dein Denken ist dein Sein.
Sein, das nicht Denken ist, hat nur sich selbst verloren,
Und wird im Denken erst zu sich zurück geboren.

Es zeugt mehr von scheinbarer, als wirklicher Folgerichtigkeit, wenn Rückert nun aus der Identitätsphilosophie eine Identitätsphilologie und -poesie ableitet, indem er das Denken als das allgemeine Leben des Geistes unbedenklich seiner Äußerung, der Sprache, gleichsetzt:

Manches hab' ich wohl empfunden,
Als es lebend vor mir stand,
Doch den rechten Sinn gefunden
Erst, als ich die Worte fand.

Darum auch ist Weltverklärung,
Poesie, dein Zauberstrahl,
Weil ich ohne dein' Erklärung,
Nicht mich selbst verständ' einmal.

Aber diese Sprache, die ihm den Sinn der Welt deutet, ist ihm nicht Ursprache, Ausdruck des Einzeldings, gezeugt in der innigsten Vermischung von Ich und Du, sondern es ist ihm jene gebildete Gemeinsprache, die für den „Dichter" „dichtet und denkt". Die Sprache einer Weltliteratur, die dadurch zum einheitlichen Sammelbegriff erhoben wurde, daß man die unterscheidenden Merkmale des völkischen Sonderlebens und der einzelnen Dichter in ihm einfach verwischte. Eine Sprache à distance. Eine Vermittlung nicht des Gefühlserlebnisses, sondern des Verstandesbegriffes. Ein Volapük des wissenschaftlich-literarischen Weltmarktes. Die Gefahr der Verwischung des Individuellen scheint schon in Goethes West-Östlichem Diwan angedeutet; aber sie ist durch die Polarität von Goethes Persönlichkeit, seinen ruhigen Sinn für das Eigenleben des Gegenstandes und die gewaltige Assimilationskraft seines Geistes, beseitigt. Er deckte das Wesen des Fremden auf, indem er es seinem Wesen einfühlte. Rückert, den seine Zeit so gern gerade wegen seiner Sprachbegabung und seiner weltgeistigen Neigung mit Goethe verglich, unterscheidet sich in Wahrheit eben darin von ihm. Seiner Sprachbegabung fehlte gerade die Erlebniskraft, die das Einzelwesen erfühlt und seinen Ausdruck schafft. Nur so konnte er (in der „Ermutigung zur Übersetzung der Hamasa") jene berühmte Strophe schreiben, die seitdem zum Credo aller übersetzenden Gelehrten geworden ist:

Die Poesie in allen ihren Zungen
Ist dem Geweihten *eine* Sprache nur,
Die Sprache, die im Paradies erklungen,
Eh' sie verwildert auf der wilden Flur.
Doch wo sie nun auch sei hervorgedrungen,
Von ihrem Ursprung trägt sie noch die Spur;
Und ob sie dumpf im Wüstenglutwind stöhne,
Es sind auch hier des Paradieses Töne.

Ein Gedanke, so recht dem Geiste der Identitätsphilosophie entsprungen! Wie in allem Leben Gott als Urgrund sich offenbart, so erklingt in allen Literaturen die eine göttliche Paradiesessprache. Letzten Endes die Hamann-Herdersche Idee von der Poesie als Muttersprache des Menschengeschlechtes. Nur daß für Hamann und Herder dieses Aperçu noch zündender Funke war, weil sie ringend es erschaffen, indes es bei dem Epigonen zur Peitsche eines rastlosen Fleißes mechanisiert ist.

Denn dies war sein Verhängnis: eine eigentlich virtuose Sprachbegabung. Sein Gehirn ist so organisiert, daß ihm sozusagen der ganze Reichtum des deutschen Sprachschatzes wie eine Schreibmaschine mit Tausenden von Tastknöpfen zur Verfügung steht. Mit einer bewundernswerten Gelenkigkeit spielt er darauf, fügt die Laute zu Silben, die Silben zu Wörtern, die Wörter zu Zusammensetzungen und einfache und zusammengesetzte Wörter zu Sätzen, Versen, Strophen, Gedichten zusammen, wobei er sie zur gleichen Zeit, wie etwa ein anderer Interpunktionen anbringt, metrisch abteilt und mit dem Schmuck von Bildern behängt. Manchmal sieht es wirklich so aus, als ob die Sprache für ihn dichte und denke und er nur mit glücklichem Griffe hervorzuholen brauche, was sie in ihrem Innern gebildet. Wie der Rattenfänger von Hameln lockt er die Silben, Wörter und Bilder an. Vor dieser Meisterschaft verblassen alle Virtuosenkünste eines Tieck oder der anderen Romantiker. Keine Form ist ihm zu entlegen, zu fremdartig oder schwierig, um sie nachzubilden und in der deutschen Literatur wenn nicht sie heimisch zu machen, so doch ihr Gastrecht zu verleihen. Er treibt Import von exotischen Poesieprodukten im großen. Er begnügt sich nicht mit den gangbaren Formen, die schon die Klassiker und Romantiker der deutschen Dichtung erschlossen, wie Hexameter und Distichon, Sonett, Stanze und Terzinen. Er bildet dem Perser Dschelaleddin das Gasel nach, von dem der West-Östliche Diwan erst unvollkommene Proben gegeben, Hariri die Makame. Er führte die persischen Vierzeilen, die indischen Çlokas, die italienischen Sizilianen und Tenzonen ein. Er drechselte Ritornelle. Er paßte den Alexandriner dem deutschen Sprachgefühle an und bildete den tändelnden Schritt des erotischen Sonetts in den „Geharnischten Sonetten" zu dem waffenklirrenden Taktschritt in die Schlacht ziehender Regimenter um. Wie läßt er als Marschmusik seine Reimkunst dazu schmettern! In dem siebenten Sonett der „Vorklänge" reimt er Maias auf Achaias, Judaias, Jesaias; Kronenträger auf Löwenjäger, Präger, Harfenschläger; Hermanne auf ermanne; Thusnelden auf Helden. Er baut virtuos den „Roland zu Bremen" in alliterierenden Versen. Er spielt mit der Sprache. Er wirft ihre Laute, Silben und Wörter wie der Jongleur seine funkelnden Kugeln in zierlichen Figuren durcheinander. Im sechsten der „Geharnischten Sonette" vergleicht er Napoleon

einem Wildschwein, das die Forsten verheert, und mahnt die deutschen Ritter:

Schwingt eure Keulen! Denn es ist ein Keuler; —
Helft, Ritter, wenn ihr Ritter seid, seid Retter!

Er bildet den orientalischen Sprachen die Wörterzusammensetzungen nach, so kommt in der Übersetzung der Nala-Episode des Mahabharata vor: Weihduftopferverbrenner, Lüftedurchflieger, Allreizumfangner, Lustumfahner, Verlangenswegebahner. So wenig kann er der Lust zu Sprachequilibristik widerstehen, daß er die schlimmsten sprachlichen Gliederverrenkungen nicht scheut und etwa schreibt:

Darin des Lebens Trauer
Ein Held gelegt hat ab.
(„Die Gräber zu Ottensen" 2.)

Er läßt das ganze Christbaumgeglitzer der rhetorischen Figuren funkeln. Er schmückt die Sonette auf die gestorbene Agnes mit Antithesen:

Den Brautkranz, den der düstre Schnitter mähte,
Ersetz' ein Totenkranz im üpp'gen Haare.

Das Formgerippe gleichsam im ersten dieser Sonette bildet eine Anaphora, die zugleich, sprachlich, eine absteigende Klimax ist:

1. Strophe: Nun aber will ich sehn, ob.
2. Strophe: Sehn will ich, ob.
3. Strophe: Sehn, ob.
4. Strophe: Ob.

Er erfindet gemaltige Hyperbeln und malt z. B. im 16. Sonett von „Agnes Totenfeier" die Geliebte in riesenhaften Maßen an die Wand der Natur: Morgennebel ist ihr Gewand, Morgenröte die Schminke ihrer Wangen, ihr Blicken ein Paar Morgensterne, die Sonne eine Opferschale, die sie über die Berge als Altar ausgießt. Er läßt den Witz auf spitzigen Zehen durch seine Verse schreiten und spricht die tote Geliebte an:

O du, verklärt schon sonst, doch jetzt verklärter;
Mehr schmücken Kränze dir dein Bett von Moder,
Als jemals schmückten eine Hochzeitkammer.

Orientalischer Barock mischt sich in dieser spielerischen Sprachornamentik mit der Neigung des spätromantischen Reflexionspoeten zur Geistreichigkeit. Er besaß die Gabe glücklichster Prägung sentenziöser Verse. Dies nicht zum wenigsten hat seinen Ruhm geschaffen. Die Zeitgenossen konnten mit seinen Aussprüchen die Blätter ihrer Albums beschreiben und die Wände des Bürgerhauses tapezieren.

Diese spielende Leichtigkeit sprachlicher Formung in Verbindung mit dem erstaunlichen Reichtum rastlos aufgesammelter Allgemeingedanken und -vorstellungen verführte Rückert zur Vielschreiberei und Breite. Endlos-geschwätzig fließen seine Verse dahin. Er dürfte

der fruchtbarste lyrische Dichter der deutschen Literatur sein. Fast ist es wörtlich wahr, was er am Anfang des „Liederfrühlings" selber gesteht:

Mehr, als Blumen im Gefilde, sprossen
Lieder täglich unter meiner Feder.

Beyer, sein Biograph, übermittelt Zahlen: Neben seinen orientalischen Studien schrieb er 1832 im April und Mai 33, im Herbst 72 Gedichte; 1833 im Januar und Februar 71, vom Mai bis Juli 66, im Herbst 108 — im ganzen Jahre 449. 1838 dichtete er 6 Bücher Mailieder mit 243 Gedichten. Die Gesamtmenge seiner Gedichte dürfte hoch in die Tausende gehen. Und stattlich genug ist die Zahl seiner Versbücher: Als Sechsundzwanzigjähriger ließ er 1814 seine erste Sammlung, die „Deutschen Gedichte" erscheinen, die u. a. die „Geharnischten Sonette" enthielten. 1817 folgte der „Kranz der Zeit", 1822 die „Östlichen Rosen". 1834—1838 erschienen dann, mehrfach aufgelegt, die sechs Bände „Gesammelter Gedichte", deren erster den „Liebesfrühling" enthielt, 1836—39 in sechs Bänden das Lehrgedicht „Die Weisheit des Brahmanen". Auch aus dem Nachlaß trat eine reiche Zahl von Versen zutage.

Unendlich weit ist der Kreis der Stoffe, die er besang. Es mag kaum ein Lebensgebiet geben, auf dem sein Denken nicht wenigstens im Vorüberfluge halt machte. Liebeserleben schildern die Zyklen Amaryllis (die Liebe zu Maria Elisabeth Geuß), Agnes (die Liebe zu Agnes Müller) und vor allem der „Liebesfrühling", der sein Erleben mit Luise Wiethaus in Form einer lyrischen Novelle darstellt. Die Sammlung „Haus und Jahr" hält Episoden des Familienlebens fest (auch die „Kindertotenlieder" stehen hier), gibt Ereignisse des ländlichen Treibens und reiht Naturbilder aus Lenz, Sommer, Herbst und Winter aneinander. Dem Schicksal des ganzen Volkes gelten die „Geharnischten Sonette" und die andern Vaterlandslieder. Bilder aus der Fremde schließen sich an: die italienische Reise zeitigt einen Kranz von Distichen, Ritornellen, Sonetten, Sizilianen über südliche Motive. Auch das Erinnerungslied „Aus der Jugendzeit" steht unter den „Italienischen Gedichten". Der Blick des Dichters wandert in den Orient, pflückt „Östliche Rosen" und sammelt „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande", „Morgenländische Sagen und Geschichten" und „Brahmanische Erzählungen". Endlich erhebt sich sein Geist schwebend in die weiten Gefilde weltanschaulicher Betrachtung in der „Weisheit des Brahmanen". Die stoffliche Weite, die Rückert überspannt, mag man etwa daran ermessen, daß derselbe Dichter Verse „Zu Ehren der Gans" anfertigt oder mit seiner Frau rechtet, wenn sie seine, des Dichters, Schreibfeder durch Benutzung zu Eintragungen ins Haushaltungsbuch entweiht, und dann wieder tiefsinnige Ideen über Gott, Welt und Schicksal aufzeichnet. Eine Weite des Gesichtsfeldes, die

an die Universalität Goethes erinnern könnte, wenn Stoffinteresse allein diese Universalität ausmachte.

Was aber nun Rückert von Goethe — und jedem ursprünglichen Dichter — scheidet, ist seine Formlosigkeit. Er hat, bei all seiner erstaunlichen Sprachfertigkeit, es niemals zum Stile gebracht. Er ist geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie ein großer Sprachgelehrter und Formenkünstler Tausende von Gedichten schreiben kann, ohne einen Stil in sich geschaffen zu haben oder nur zu wissen, was Stil ist. Man kann ruhig behaupten: in dem einzigen Abendlied des Matthias Claudius: „Der Mond ist aufgegangen" ist mehr Stil als in den ungezählten Versen von Rückert. Vor lauter Formen hat er keine Form.

Daran war gerade seine Sprachvirtuosität schuld. Es muß immer wieder gesagt werden: Nicht damit ist es getan, daß man einen Gegenstand nimmt und ihn mit einem Strichregen von Versen überschwemmt oder seine Drechslerkunst an ihm übt. Das ist die Art des Epigonen. Der echte Dichter schafft in der organischen Mischung seiner lebendigen Seele mit dem Stoffe ein Gebilde, dessen Wesen innerlich und äußerlich durch die Art der Eltern bestimmt ist. Ein Gebilde, durchaus neu und nur einmal existierend, wie alles Lebendige. Der echte Dichter hat so innere, d. h. aus dem Kern des einmaligen Erlebnisses heraus wirkende und gewirkte Form. Rückert stellt jeden Stoff in jeder Form dar. Er heftet in den Agnessonetten an das schwarze Trauerkleid das flimmernde Flitterwerk von rhetorischen Similidiamanten, was etwas anderes ist, als wenn Lessing zu Eschenburg beim Tode seines Söhnleins scherzt. Er stellt in den Amaryllisgedichten das Getriebe des bäurischen Hofes, das:

Flattern, Schnattern, Krächzen, Blöken, Brummen,
Geflügel in dem Hofe, Vieh im Stalle —

samt dem Publikum in der Gartenwirtschaft in der Form des kunstvollen Sonettes dar. Er läßt uns — in der gleichen Form — den Schweiß riechen, der ihm, bei angestrengter ländlicher Arbeit dem Mädchen zuliebe, entrinnt. Er behängt die spröde Bauerndirne mit den Kostbarkeiten der griechischen Mythologie — alles ohne Gefühl für die Kluft zwischen Stoff und Form und für die Komik, die seine Geschmacklosigkeit erzeugt. So muß man, bei aller Bewunderung der Schlagkraft der Sprache, auch seine „Geharnischten Sonette" als Mißgriffe des Formempfindens bezeichnen, wenn anders sie Kampflieder und nicht nur geistreiche Glossen eines Zuschauers sein sollen: denn das Kampfgetümmel eines in die Freiheit sich reckenden Volkes schließt doch wohl die festgefügte und wohlbedachte Form des Sonettes aus.

Daher gebricht Rückert auch der tiefere Sinn für die klanglichen und anschaulichen Elemente der Gedichtform. Seine Rhythmen bleiben im Metrischen stecken und sind nicht Ausdruck von Gefühls-

schwingungen, sondern vom wissenschaftlich gefundenen Gesetz diktierter Wechsel von schweren und leichten Silben. Seine Verse klingen darum nicht, sie sprechen nur. Seine Bilder entstammen dem Wörterbuch der Weltliteratur und sind nicht erlebt: es bereitet ihm kein Bedenken, die tote Agnes der Erde „schönste Eiche" zu nennen. Das Alter ist ihm ein trüber Rauch, in dem der Spiegel weiblicher Schönheit sich verbraucht. Nachdem er die tote Geliebte mit allen Herrlichkeiten der Natur geschmückt, klagt er:

Nur tote Farben häuf' ich. Wer's verstünde,
Hindurch zu schlingen so des Lebens Schleife,
Daß draus ihr wahres Bild dem Blick entstünde!

Überall nur äußere Bildlichkeit, äußerliche Geistreichigkeit, keine innere Anschauung, kein organischer, sinnvoller Zusammenhang zwischen Gegenstand und Bild. Denn die Heimat von Rückerts Dichtung ist nicht das Erlebnis, sondern die Reflexion oder auch nur das Gedächtnis.

In dem „Liebesfrühling" bekennt er einmal:

Liebste! Nein, nicht lustberauscht,
Sondern ruhig nüchtern
Hat sich Herz um Herz getauscht,
Innig stark und schüchtern.

Keine wilde schwärmende
Sinnesübermeistrung,
Eine milde wärmende,
Haltende Begeistrung.

Wie mein Dichten von Natur,
Liebste! so mein Lieben.
Niemals trunken hab' ich nur
Auch ein Wort geschrieben.

In der Tat entströmt seinen Liedern niemals der süßberauschende Duft echter Poesie. Wo er gefühlvoll wird, gerät er leicht ins Empfindsame, wie in dem Gedicht „Aus der Jugendzeit". Sein „Liebesfrühling", darin wir Glut und Farbigkeit erwarten, ist ein Beet besteckt mit raschelnden Papierblumen. Am besten gelingen ihm jene episch-lyrischen Gedichte, in denen er einen einfachen Stoff in mittlerer Gefühlslage mit leichter Didaktik vortragen kann, wie die Märchen „Vom Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen" und „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt", oder die Erzählungen „Bestrafte Ungenügsamkeit" („Es war das Kloster Grabow im Lande Usedom"), oder die alte Parabel „Es ging ein Mann im Syrerland". Aber seine Dichtung hat keine Urtöne. Sie hebt niemals in schimmernde Höhen und stürzt niemals in dunkle Tiefen.

Von Rückert unterscheidet sich Platen durch sein Temperament. Während Rückert die Leidenschaft, die er als Mitgift erhalten, ganz in Fleiß umsetzt, also in Arbeitsrhythmus, so daß der Rhythmus der Darstellung und des Dargestellten zur Ruhe wissenschaftlich-philosophischer Beschaulichkeit abgeflacht erscheint, so ist Platens, des Menschen, Seele beständig vom Sturm der Leidenschaft in ihren Tiefen aufgewühlt. Wer nicht seine Dichtungen kennt, würde es kaum glauben: seine Tagebücher überströmen von Erregung, Begierde, Sehnsucht, Klage, Verzweiflung. Sie zeigen den

kühlen Ästheten, den stolzen Edelmann, den höhnischen Satiriker der Werke als das, was er im Kern seiner Seele war: ein am Boden Gekrümmter und Ringender, ein tief unglücklicher Mensch. Und sie offenbaren, daß jenes Kühle, Harmonische der dichterischen Form und die stolze Ruhe und Überlegenheit des Künstlers nur Gebärde war, Maske der Unnahbarkeit. Am 10. Dezember 1818 verzeichnet er im Tagebuch folgenden Ausbruch: „O Schmerz ohne Ziel und Maß! O unerschöpflicher Jammer! Nie, nie liebte ich, wie in diesem Augenblicke, nie liebte ich so grenzenlos unglückselig. Ich kenne mich selbst nicht mehr. Wo sind meine Vorsätze, meine Pläne? Wo ist die Riesenkraft eines festen Willens? Träumer! Elender Tor! — Ich komme aus einem Konzerte zurück; o wäre ich nie dort gewesen. Ich sah dich; ja, mein Gewand berührte das deine, aber du sahst mich nicht. Du hast mich nicht betrachtet. Mit welcher Gleichgültigkeit, mit welcher Verächtlichkeit flogen deine Blicke an mir vorbei! Du fliehst mich. Fliehen? Was sollt' ich dafür geben, wenn du mich flöhst, wenn du mich hassest? Kennst du, o Tartarus, schärfere Qualen als diese schneidende Geringschätzung?"

Er hatte vom Schicksal eine verhängnisvolle Anlage mit ins Leben bekommen: eine weibliche Seele, die ihn, den Mann, zwang, Männer zu lieben. Zu lieben mit der ganzen weltfremden Maßlosigkeit, in der das liebende Mädchen den geliebten Mann zum Ideal, zum Helden, zum Gotte emporhebt. Kein Liebender überschüttet seine Geliebte mit einem solchen Regen betäubender Blumen des Gefühls, wie er seine Freunde. Kein Ungeliebter windet sich so krampfhaft in folternden Schmerzen wie er. Denn der Rückschlag der ausfliegenden Leidenschaft kam jedesmal mit gesetzmäßiger Pünktlichkeit: die Geliebten, wenn sie ihm näher getreten, wandten sich befremdet von ihm ab. Oder sie wollten überhaupt nichts von ihm wissen. Verstanden ihn überhaupt nicht. Waren nichts als gewöhnliche, banale junge Männer, so normal, wie er unnormal war. Und es kam auch vor, daß seine Liebeswut in dem gleichgültigsten oder höflichsten Betragen Verhöhnung und absichtsvolle Beleidigung erblickte. Dann bäumte sich sein Stolz auf, und er, der eben noch seine Seele so demütig dem Geliebten auf der ausgebreiteten Hand angeboten, er verschloß sie in der gekrampften Faust, und die Verzweiflung stammelte wilde, heißkalte Worte:

Ich will mich nicht betrügen, denn die Neigung selbst
Zu jenem Jüngling, ach, was ist sie anders,
Als Neigung zu dem Ideal, dem ich
Die Züge lieh des blonden Federigo,
Gehorsam meines Herzens Eigensinn?
Ich lieb' ihn nicht, was soll ich an ihm lieben,
Den ich nicht kenne?

In der Frühzeit der Romantik hatten Friedrich Schlegel, Novalis und Fichte sich an dem unbedingten Idealismus Platos aufgerich-

tet. Die liebende Sehnsucht nach körperlich-geistiger Vollkommenheit, der Eros, hatte in die Seele eines ganzen Geschlechtes seinen Einzug gehalten. Jetzt, wo die Romantik sich auflöste, erschien auch dieser Eros in krankhafter Entartung, und Platen ward der unglückselige Träger der Krankheit. Edelstes erschien an Gemeinstes gebunden, geistigstes Streben mit sinnlichem Genusse verkettet: Mephistopheles in der Maske der Phorkyas, des Scheusals mit dem bleckenden Zahn und dem einen Triefauge, verwaltete den Palast des mit der reinen Schönheit vermählten Faust. Wohl mochte Platen, als die Gewißheit seiner unseligen Mitgift in ihm erwachte, mit Recht beteuern, Federigo, d. h. Friedrich von Brandenstein, habe niemals und auf keine Weise ihm gemein-sinnliche Triebe erweckt. Wohl konnte er sich gegenüber einem andern Freunde versichern, daß seine Leidenschaftlichkeit nicht Leidenschaft für die Person des Geliebten sei, sondern nur der heiße Drang des ungestillten Wunsches. „Sei dem, wie ihm wolle; ich fühle, daß diese Neigung etwas Edles ist und sich auf eine edle Weise in mir gestaltet." Die Erkenntnis seines Verhängnisses machte ihn doch tief unglücklich, und kein Mitfühlender kann ohne tiefste Ergriffenheit Klagen lesen, wie die vom 26. Juli 1819: Je souffre cruellement et plus que je n'ai mérité. Oh pourquoi, pourquoi la Providence m'a ainsi formé! Pourquoi m'est-il impossible d'aimer les femmes, pourquoi faut-il nourrir des inclinations funestes, qui ne seront jamais permises, qui ne seront jamais mutuelles? Quelle impossibilité terrible, et quel sort qui m'attend!

Entartung ist lebenfeindlicher Zerfall der im gesunden Organismus zur Einheit verbundenen Stoffe. In Platen arbeitete der zerrüttenden Leidenschaft ein starkes Gefühl für die geziemende Form entgegen. Es steigerte sich, je tiefer die Leidenschaft in ihm wühlte. Form zunächst als sittliche Haltung, als Norm des guten Handelns. Wie die politische Verfassung der Zeit nach den Freiheitskriegen einen Rückfall in den Absolutismus des 18. Jahrhunderts bedeutet, so suchte Platen Halt und Stütze bei den Moralisten der vorklassischen Kultur und ging — seltsam rückschrittlich unter seinen Zeitgenossen, die doch den Libertinismus der Romantik in sich aufgenommen haben und den des Jungen Deutschland in sich ausbilden — bei den Nationalphilosophen in die Schule. Der Neunzehnjährige begeisterte sich z. B. für Popes Essay on man so sehr, daß er ihn übersetzte. Er wollte sich ein eignes Moralsystem in Versen schreiben. „Vertrautheit mit Gott — strenge Sittlichkeit — Wißbegierde — Liebe der Freunde würden die Basen meines Systems bilden." Knigges „Umgang mit Menschen" las er „mit Nutzen und Vergnügen" und nannte das Buch eine „treffliche Schrift, die ihren Wert niemals verlieren kann". Voltaire anderseits war ihm noch eine durchaus lebendige Macht, zu der er in seinem Tagebuche po-

lemisierend Stellung nahm. In der populären Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts liegen die Wurzeln seiner Weltanschauung, und wenn er später auch Schelling las und in Erlangen hörte, Sonette an ihn richtete, der ihm ein väterlicher Freund war, und Spuren von Schellings Lehre in seinen Gaselen zu finden sind: in den Kern von Schellings Philosophie drang er nicht ein. Er war zu wenig dämonisch, um Mystiker zu sein, und im Grunde ein gänzlich unphilosophischer und unkritischer Kopf.

Die wenig bemittelte Familie hatte den 1796 in Ansbach Geborenen zum Soldaten bestimmt. Er war von 1806—1810 Kadett in München, von 1810—1814 Page am Königlichen Hofe, von 1814 bis 1818 Leutnant. Als solcher machte er den Feldzug nach Frankreich mit. Aber es ging ihm wie Heinrich von Kleist, Chamisso und so vielen andern: der Drill war ihm kein Ersatz für die innere Leere des Berufes, und wie er einmal mit gelben Sommerbeinkleidern statt mit blautuchenen zur Revue erschienen und dafür mit acht Tagen Arrest bestraft worden war, klagte er im Tagebuch: Das ist der Fluch des Militärstandes, daß Versehen hart gestraft werden, und moralische Fehler ganz und gar nicht. So beschloß er, zur Diplomatie überzugehen, ließ sich beurlauben und studierte nun in Würzburg und Erlangen die Rechte, daneben alle möglichen Sprachen. Reisen durch Deutschland, die Schweiz und Italien unterbrachen das Studium. Von 1826 an lebte er auf Reisen. Meist, und endlich ausschließlich in Italien, nur zu kurzen Besuchen in die Heimat zurückkehrend: in Rom, Neapel, Sorrent, Sizilien, Kalabrien. In Syrakus starb er 1835 an den Folgen von Arzneimitteln, die er aus Furcht vor der Cholera allzu reichlich eingenommen. Ein paar Bände Gedichte: die „Lyrischen Blätter" (1821), die „Gedichte", deren erste Ausgabe 1828, die zweite 1834 herauskam, etliche Sammlungen Gaselen: „Gaselen" 1821, „Der Spiegel des Hafis" (in den „Vermischten Schriften" 1822), die „Neuen Gaselen" 1823 sind außer den Dramen der dichterische Ertrag seines Lebens.

Zieht man die Mittelachse durch dieses Leben, so stellt sie uns Platen als Wanderer dar. Früh dem Elternhause entrissen, ist eigentlich sein ganzes Leben ein Reisen mit längeren Aufenthalten da und dort. Der erotische Trieb, der seine Seele verzehrte, hetzt ihn ruhelos von Ort zu Ort. Wie er in dem sehnsüchtigen Verlangen nach dem neuen Freund sich von der Enttäuschung zu heilen sucht, die ihm der alte bereitet, und dann den neuen verläßt, um seine fliegenden Wünsche wieder zum einst verlassenen zurückzulenken, so schweift er in allem Leben hin und her. Nirgends fühlt er sich so recht zu Hause. Nirgends ist er angewurzelt in fester Scholle. Er schwebt über dem Leben als erdgebundenem Wachstum. Wesen und Treiben des Volkes ist ihm zuwider. Der Dialekt dem Dichter verhaßt. Er seufzt einmal: „Wann wird die Zeit kommen, wo zum

wenigsten alle gebildeten Stände der Deutschen ein menschliches Deutsch sprechen." Er tilgt in seiner Aussprache alle Merkmale seiner bayrischen Herkunft. In seinen Tagebüchern nimmt die Schilderung fremder Gegenden und Menschen breitesten Raum ein. Aber man spürt immer: er wandert nur an ihnen vorbei, durch sie hin. Er läßt sich nirgends von Liebesarmen fesseln. Sein Gemüt blüht nirgends auf. Wie dürfte, wie könnte es auch? Er ist ja ein Verbannter! Er steht jenseits der Gefühlswelt der andern! Er mit seiner verzehrenden Leidenschaft nach Freundschaft, die Liebe sein sollte und es, nach dem Gebote der Natur, nicht sein kann! Zu ewigem Blühen, aber auch zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt!

Heimatlos in der Wirklichkeit, suchte er seine Heimat in den Gefilden des Geistes. Der Bildung. Es ist erstaunlich, was er alles las. In den Tagebüchern gibt er sich gewissenhaft und ausführlich Rechenschaft darüber, und der Fleiß und die Ehrlichkeit seines Bildungsstrebens flößen Achtung ein. Man denke nur an seine Erlernung fremder Sprachen: er lernt und liest Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, Portugiesisch, Lateinisch, Griechisch, Dänisch, Schwedisch, Holländisch, Persisch usw. Er selber stellt jeweilen am Schlusse der ersten Bücher — ist es Eitelkeit, ist es Gründlichkeit? — Verzeichnisse der gelesenen Werke zusammen. Aber man vermißt bei diesen Charakteristiken stets eines: den persönlichen Standpunkt. Die Selbstdarlegung eines Charakters. Dieser Jüngling hat keine ausgesprochenen Lieblinge. Oder wenn er sie hat, so hat er sie nur auf kurze Zeit, um sie sodann etwa an ganz andersgeartete umzutauschen. Er nennt Wieland und Shakespeare und Gresset und Jean Paul fast im gleichen Atemzuge. So bleibt alles Bildung. Literatur. Weltliteratur. So ist ein ruheloses Reisen auch sein geistiges Streben. Ein Wandern an vielen blühenden Gärten vorbei, mit gelegentlicher Rast, um eine Blume zu pflücken. Mörike begnügte sich damit, in einem einzigen Garten zu liegen und von hier aus, den festen Boden im Rücken, in die Weiten des Himmels zu träumen. Auf Platen aber trifft wörtlich zu, was er selber aussprach:

Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite,
Und möchte fürder, immer fürder streben:
Nie könnt' ich lang an einer Scholle kleben,
Und hätt' ein Eden ich an jeder Seite.

Gewiß, es war etwas Faustisches in dieser ruhelosen Sehnsucht. Aber von den beiden Seelen Fausts besaß er nur die andere, die sich zu den Gefilden hoher Ahnen sehnte; es fehlte ihm die eine, die sich an die Welt mit klammernden Organen hält. Schon dies reiht ihn unter die Nachfahren der Romantik ein, und wenn er je und je gegen romantische Literatur kämpfte (etwa in seinem „Romantischen Ödipus"), so war es Zänkerei wider den Nachbarn. Und so pei-

nigte den ewig Ruheloſen denn auch die weltſchmerzliche Verzweiflung, das Brandmal jenes Geſchlechtes, das nur die ausgelebte Leere ſeines Innern und nicht die blühende Welt rings um ſich ſah. Seine Tagebücher ſind durchflutet von Strömen von Tränen. Tränen ausſichtsloſer Liebe, unbefriedigten Ehrgeizes, ſichſelbſtverzehrender Einſamkeit. Aus dem Felde zurückgekehrt, ſchreibt er am 19. Dezember 1815 in München: „Wollte Gott, ich wäre wieder im Feld und auf der Reiſe! Was tue ich hier? Ich lebe freundloſe, reizloſe Tage, und eine alte Melancholie bemächtigt ſich meiner Seele.“ Drei Jahre ſpäter klagt er: „O wer du auch ſeiſt, dem einſt vielleicht dieſe Blätter in die Hände fallen, klage um mich, weine mit mir, glaube mit mir, daß ich unausſprechlich gelitten habe. Auch andere lieben unglücklich, aber ſie vertrauen ſich wenigſtens, ſie haben einen Pylades, in deſſen Buſen ſie ſich Luft machen. Ich bin verſchloſſen in mich, wie ein Leichnam.“ Am 10. Mai 1816: „Nichts fühle ich mehr und deutlicher als meinen Unwert. Warum leben ſolche Menſchen auf Erden, wie ich, die nichts ſind und nichts ſein können. Wenn ich das ſchlechte Urteil betrachte, das ich ſelbſt über mich fälle, ſo ſchaudere ich, wenn ich daran denke, was andere von mir halten mögen. Ich bin eine links angehängte, nichts geltende Null, wenn man den Wert der Menſchen mit einer Zahlenreihe vergleicht, würde aber auch rechts angehängt, das heißt auf einen anderen Platz geſtellt, nichts gelten.“ All das iſt nicht der landläufige Weltſchmerz des Zwanzigjährigen, ſondern das von wahrer Tragik überſchattete Weh deſſen, der in dem Leben keine Stätte des Wirkens ſieht. „Die Welt“, ſchrieb er 1828 von der Inſel Palmaria aus an Schelling, „iſt ſo geſtellt, daß ein Dichter eigentlich gar nirgends mehr hinpaßt, am wenigſten in ſein Vaterland.“

Ein Dichter!

Was verſtand er darunter? Er hatte ſich aus ſeiner maſſenhaften Lektüre das Ideal eines Dichters erſchaffen, der jenſeits des unmittelbaren Lebens ſtand. Wie er mit ſeiner Weltanſchauung in der verſchollenen Moralphiloſophie des 18. Jahrhunderts wurzelte, ſo hatte ſich auch ſein dichteriſches Hervorbringen an den Muſtern vergangener Jahrhunderte gebildet. Es erſcheint ſeltſam als Anachronismus, mitten in einer Zeit, in der ein Immermann von glühendem Durſt nach unmittelbarem Erfaſſen der unmittelbaren Wirklichkeit gequält, dem Realismus zutreibt. Der Jüngling ſchrieb Heroiden, fingierte Epiſteln von Liebenden der Fabelwelt, wie ſie Ovid, der glatte Verſifex der römiſchen Kaiſerzeit, und im 17. Jahrhundert der kühl-ſchwülſtige Hofmannswaldau gedichtet. Er überſetzte Popes Lehrgedicht Essay on man und entwarf 1817 den Plan zu einem eigenen Gedicht über die natürliche Religion. Wielands Epen, gegen die die Romantiker längſt den Bannfluch geſchleudert, entzückten ihn, und Klopſtocks antikiſche Strophenformen hat er bis

zuletzt nachgebildet neben Sonetten, Gaselen, Hexametern und Distichen. Dichter hieß ihm Künstler an sich, l'art pour l'art-Künstler. Eine Mauer trennte ihm Leben und Kunst. Nicht in dem Sinne, als ob er sein Erleben niemals in sein Gedicht hätte überfließen lassen. Sondern so, daß er, was er erlebte, nicht als Erlebnis unmittelbar, hinreißend zu uns sprechen zu lassen vermochte. Er mußte der zuckenden Seele erst den Prunkmantel schöner Form umwerfen, ehe er sie den Blicken preisgab. Sein unseliges Liebesleiden trägt an dieser im Grunde kunstfeindlichen stolzen Schamhaftigkeit wohl eine Hauptschuld. Wie hätte er es wagen dürfen, das, was sein Innerstes aufwühlte, in nackten Worten auszusprechen — er, dessen Liebeswerben von den Geliebten so oft und oft schnöde mißverstanden und zurückgewiesen wurde? So gab er sich kalt und vornehm, um niemanden die unsäglich leidende Seele sehen zu lassen. Denn ihr Leiden war Makel und abscheuerregendes Geschwür. Die Harmonie schöner Form — überlieferter, das heißt allgemein anerkannter schöner Form — mußte die Disharmonie seines Innern verhüllen. Die starke Festigkeit künstlerischer, ja künstlicher Form — Sonett, Gasel, Ode, Distichon — der Haltlosigkeit seines Gefühls Gerüst sein. Sein heißes Streben nach Tugend und Reinheit übertrug das noblesse oblige seines Standes auf das Kunstschaffen. Das Wort des jungen Goethe von der Unwahrheit aller künstlerischen Form fand so in ihm eine Bestätigung, die in ihrer Maßlosigkeit tragisch ist. Was für ein ergreifendes Schauspiel: ein hilflos Ringender, der die Maske kühler Überlegenheit trägt!

Und doch erklärt nicht nur die seelische Schamhaftigkeit seinen Kultus der schönen Form. Es ist auch künstlerisches Unvermögen des Epigonen darin. Unfähigkeit, das Flutende des unmittelbaren Lebens genial zu ballen. Es gibt doch zu denken, daß ihm in den Tagebüchern so oft, wenn er seine Verzweiflung auf die Blätter ausströmt, Dichterzitate in die leidenschaftlichen Klagen seiner Seele einfließen: ein Erguß des Zweiundzwanzigjährigen brandet um Stellen aus Voltaire, Pope, einem morgenländischen Dichter, Ovid, Goethe. Er selber gestand sich einmal, die Bekanntschaft mit allzu vielen Mustern habe ihn verdorben.

So als Mensch und Künstler neben den rauschenden Strom des bewegten Lebens gestellt, vermag er in seinen Gedichten nur ein erlebtes Gefühl wahr und stark auszusprechen: eben das Erlebnis des Abseitsstehens, indes das Werden ruhelos an ihm vorbeizieht. Das Gefühl der Vergänglichkeit. Im Tagebuch schreibt er am 18. Juli 1815: „Was ist das Menschenleben, wenn wir es recht bedenken? Ein unseliges Gemisch von den dunkelsten Träumen und rohesten Wirklichkeiten, und was ist ein Traum anders, als ein vorüberwandelnd Nichts, und was ist die Wirklichkeit anders, als ein Ding, das in den Schranken der Gegenwart liegt, und was ist die Gegenwart

endlich? Der Stoff zu künftigem Sein, ein in eiligster Flucht vorbeistreichendes Wesen, das kein Mensch erfaßt, das sich in jeder Minute zur Vergangenheit umwandelt. Was ist das Leben anders, als ein Spaziergang um das verborgene Grab? Wir leben nur in der Zukunft Hoffnung und in der Vergangenheit süßem Gedenken. Die schönste Gegenwart wird erst als Erinnerung heilig."

Daher üben unter seinen Gedichten je und je diejenigen ihre tiefste Wirkung aus, die erfüllt sind von diesem Erlebnis der Vergänglichkeit und dem Gefühl des verzichtenden Rückblicks auf einstiges herrliches oder beglückendes Leben. In dem „Gesang der Toten" sehnen sich die Begrabenen so nach dem Lichte:

Dich Wandersmann dort oben
Beneiden wir so sehr,
Du gehst von Luft umwoben,
Du hauchst im Äthermeer.

Wir sind zu Staub verwandelt
In dumpfer Grüfte Schoß:
O selig, wer noch wandelt;
Wie preisen wir sein Los!

In einem seiner leidenschaftlichsten Gedichte: „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht" erscheint das Vergänglichkeitsgefühl als reuevoller Rückblick des Abends. Alles wandert: der Dichter, der Mühlbach, die Sterne. Und auch das Herz, das sich in Reue verzehrt:

Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht,
Ich blickte hinunter aufs neue:
O wehe, wie hast du die Tage verbracht!
Nun stille du sacht
In der Nacht, in der Nacht,
Im pochenden Herzen die Reue!

Immer wieder lassen die Balladen dieses entsagende Lied der Vergänglichkeit ertönen: Karl der Fünfte („Der Pilgrim vor St. Just") wirft die Herrlichkeit von mehr als der halben Welt von sich, um die Mönchskutte anzuziehen:

Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
Und fall' in Trümmer, wie das alte Reich.

Die Goten („Das Grab im Busento") begraben ihren toten König im Bette des Busento. Kaiser Otto III. singt:

O Erde, nimm den Müden,
Den Lebensmüden auf,
Der hier im fernen Süden
Beschließt den Pilgerlauf!

Schon steh' ich an der Grenze,
Die Leib und Seele teilt,
Und meine zwanzig Lenze
Sind rasch dahin geeilt.

Platen selber ist sein Luca Signorelli. Wie man diesem die Leiche seines einzigen Sohnes bringt, setzt er sich hin und „konterfeit den schönen Leib des vielgeliebten Kindes". So hält der Dichter die zerfallende und zerfallene Herrlichkeit der Welt im Spiegel seiner Verse fest. Am kunstvollsten in den Sonetten aus Venedig. Goethe, in seinen „Venezianischen Epigrammen", weilt mit seiner liebenden Seele im Norden. Platen erst, seinen Spuren nach Italien folgend, erschließt Venedig selber der Dichtung. Er als erster schlägt jenen

melancholischen Ton an, der dann später oft, am kongenialsten bei Hugo von Hofmannsthal, am ergreifendsten bei Thomas Mann, wiederkehrt. In Venedig hatte er sich selber entdeckt. Venedig bot ihm ein Abbild seiner eigenen Seele: Schönheitsprunk, vom Rost der Zeit angefressen. Sinnenlust, vom Hauch der Verwesung gestreift:

Es scheint ein langes, ewges Ach zu wohnen
In diesen Lüften, die sich leise regen,
Aus jenen Hallen weht es mir entgegen,
Wo Scherz und Jubel sonst gepflegt zu thronen.

Wie wundervoll, anschaulich und geistreich zugleich, hat eine Meisterhand diese Stimmung gestaltet! Eine ganze reiche Geschichte steigt aus den Versen des Sonetts „Venedig liegt nur noch im Land der Träume" vor uns empor: der Leu der Republik; die Bleidächer; die ehernen Hengste auf dem Hauptportal der Markuskirche; das Volk von Königen, das diese Marmorhäuser durfte bauen. Das bunte Gewimmel des lustberauschten Volkes breitet sich vor uns aus:

Ein frohes Völkchen lieber Müßiggänger —
Des Abends sammelt sich's zu ganzen Chören,
Denn auf dem Markusplatze will's den Sänger
Und den Erzähler auf der Riva hören.

Ein ganzer Himmel von Farbigkeit und prunkvoller Kunst steigt zu uns nieder in den Sonetten, die von Gian Bellins Engeln und Tizians Himmelfahrt und Paolo Veroneses Veneziabild erzählen, und wieder muß man an Platens eigene Überwindung des Todes durch den Glanz seiner Verse denken, wenn er ausruft:

O wie lernt sich ird'scher Schmerz besiegen
Vor Paolos heiligem Sebastiane!

So darf er denn wohl von seiner Vergänglichkeitslyrik selber bekennen:

O süßer Tod, der alle Menschen schrecket,
Von mir empfingst du lauter Huldigungen:
Wie hab' ich brünstig oft nach dir gerungen,
Nach deinem Schlummer, welchen nichts erwecket!

Zu dieser Vergänglichkeitsstimmung bildet die künstlerische Form, in der sie sich ausspricht, einen seltsamen Gegensatz. Sie löst die Dinge nicht, wie das ähnliche Lebensgefühl bei Eichendorff, in vorüberziehende Wolkenschatten und sehnsüchtige Träume auf. Sie rückt sie auch nicht, wie Storms verwandte Gegenwartsscheu, in das Ferneblau dämmernder Erinnerung. Platen bleibt auch hier sich selber treu. Seiner Liebe zu festgeprägter, bestimmter, klarer Form. Die helle, blendende Sonne Venedigs, wo er zuerst in das Geheimnis der Schönheit eindrang, liegt über allem. Scharf, bestimmt, plastisch, mit schmalen, aber tiefdunklen Schatten, heben sich die Gegenstände voneinander ab. So bleibt das Motiv der Hinfälligkeit Stoff. Es wirkt nicht zugleich als innere Form, als künstlerische Triebkraft, die aus sich die Gestalt bestimmt. Man findet

bei Platen nirgends Gedichte wie Goethes „Über allen Gipfeln" oder Mörikes „Um Mitternacht". Wie bezeichnend, daß er gerade für die Darstellung seines leidenschaftlichsten Erlebens die festgefügteste Form — das Sonett — gewählt hat. Liest man etwa das wundervolle:

Die letzte Hefe sollt' ich noch genießen,
Im Schmerzensbecher, den du mir gereichet!
O wär' ein Kind ich, schnell und leicht erweichet,
Daß ich in Tränen könnte ganz zerfließen! —

so bleibt als bestimmender Eindruck das Gefühl eines Widerspruches zwischen Inhalt und Form. Eines Kristalles, in dessen Innern noch Flüssiges gärt und brodelt. Aber der Widerspruch wirkt doch nicht unkünstlerisch. Man empfindet die Form als heroischen Willen. Man spürt: weil er sein Gefühl, das ach! so krank ist und sich verkriechen muß, nicht natürlich ausleben darf, so muß er den Stoff durch die Form bezwingen. Ihm ist sie nicht Kontur des lebendigen Leibes, sondern Abschluß, Tor und Riegel.

Auch seine Balladen bestätigen in ihrem Bau diesen heroisch abschließenden Charakter seines Formbegriffes. Eigentlich sind es gar keine Balladen; sie stellen kein Geschehen, keine Verwicklung, keinen Konflikt dar. Es sind fast alles lyrische Seelengemälde im Rahmen einer epischen Situation. Den Stoff nahm er in der Regel aus einem Geschichtswerk, so für das „Grab im Busento", den „Tod des Carus", „Harmosan", „Zobir" aus Gibbons Decline and Fall of the Roman Empire, für „Luca Signorelli" aus Vasaris Künstlerbiographien. Gerade seine besten und bekanntesten zeigen übereinstimmend diesen Bau: das Bild eines Endes wird entworfen. In allen ist ein gestürzter Tempel, den die Wellen der Erinnerung umspülen. Im „Grab im Busento" die Bestattung des Alarich, dessen Taten die Goten preisen. Im „Pilgrim vor St. Just" der Eintritt des lebensmüden Kaisers ins Kloster. In „Luca Signorelli" der Maler an der Leiche seines Sohnes. In dem „Klagelied Kaiser Ottos III." begnügt sich Platen sogar mit dem lyrischen Erguß, ohne die Situation episch zu schildern. So hat er in all diesen Gedichten aus dem Buch der Geschichte einen einzigen Punkt herausgehoben, nicht eine Reihe von organisch verbundenen Punkten. Und aus diesem Punkt läßt er kein neues Leben quellen, sondern er kleidet ihn einfach in das Gewand seiner Versprache ein. Er selber bekannte einmal überstreng: „Versifikation ist mein einziges Verdienst." So schafft ein Künstler, dem das Leben nicht etwas Werdendes, sondern etwas Zerfallendes ist.

Von dieser Kunst aus gibt es darum auch kein Wachstum und keine Entwicklung mehr. Es gibt nur Nachahmung — und Platen ist von den Späteren, den politischen Lyrikern wie den Münchenern, und C. F. Meyer, viel nachgeahmt worden um der Reinheit seiner

Formen willen. Er ist in dem inneren Leben der Lyrik nur Ende, nicht zugleich auch Anfang. Wie er der Entartung, die in ihm selber wühlte, seine Formenstrenge als Fessel umlegte, so war er auch ein Damm in seiner Zeit, die sich auflösen mußte, um neue Formen aus sich zu schaffen. Ein Damm, der aus gestürzten Tempeltrümmern erbaut war.

Drittes Kapitel.

Heine.

Drei bedeutende Schriftsteller hat das Judentum zu der deutschen Literatur beigetragen: Moses Mendelssohn, Ludwig Börne, Heinrich Heine. Alle drei sind Kämpfer. In Mendelssohn, dem warmherzigen und weisen Aufklärungsphilosophen, erringt das Judentum sich seinen Platz im Lichte des modernen Geisteslebens. In Börne kämpft es mit einer Leidenschaft, deren Durchschlagskraft der jahrhundertealte Druck des Ghettolebens erzeugte, gegen alle Hemmung und Unterdrückung in Politik und Verkehr. In Heine streitet es für die Entfesselung des sinnlichen und geistigen Ich von jeden Banden der Konvention. Mendelssohn ist der Wohltäter der nach Erkenntnis, Güte und Schönheit lechzenden Menschheit. Börne ein Agitator des von der Regierung geknechteten Volkes. Heine der Advokat des künstlerischen Individuums, das die Romantik verhätschelt hatte und die ausgleichende Tendenz der modernen Demokratie in die Schranken des Bürgers, des gleichen unter gleichen, zu weisen strebte.

Bei Chamisso, den Schwaben und Rückert kann man sehen, wie auch die Lyrik den bürgerlichen Rock anzieht. Das Bürgertum, das 1813 die erste Probe der Kraft geleistet, führt, erst verborgen, zaghaft und ungeschickt, dann immer offener, mutiger und gewandter seinen Kampf um seine politischen Rechte. An die Stelle des Grundsatzes Herr und Knecht, wie er bis dahin geherrscht, tritt die Forderung nach Gleichheit der Rechte. Ein Gemeinleben bildet sich. Die vielen Kleinen schließen sich zusammen, um eine einzige Größe zu schaffen. Ein juste milieu, ein Mittelstand der Bildung, des Besitzes und des politischen Rechtes entsteht. Die romantische Lehre von der Ausnahmestellung des genialen Ich verschwindet mehr und mehr aus der öffentlichen Diskussion, und die einsame Tulpe wird überwuchert von dem Heere der Wiesenblumen.

Zuerst scheint es, als kämpfe Heine auf seiten der demokratischen Fronde. Als er 1827 Börne in Frankfurt besuchte, schienen sie ein Herz und eine Seele zusammen zu sein. „Ich hätte nie geglaubt, daß Börne so viel von mir hielte; wir waren inséparable bis zum Augenblick, wo er mich zur Post brachte," schrieb er Varnhagen. Wie Börne eilte er nach dem Ausbruch der Julirevolution nach Paris,

der Sammelstätte der verbannten deutschen Demokraten. Ja, damals schien er sogar sich mit den saint-simonistischen Kommunisten zu verbrüdern: es handle sich darum, schrieb er Laube, (10. Juli 1833), die Menschen aus ihrem materiellen Elende herauszuziehen und auf Erden zu beseligen. Wie Börne führte er seinen Kampf gegen das reaktionäre Regiment des vormärzlichen Deutschland, schimpfte weidlich auf die Pfaffen und Aristokraten, und seine Schriften wurden mit denen der Jungdeutschen durch den Beschluß des Bundestages vom 10. Dezember 1835 verboten.

Dem tiefern Blicke ist freilich der Riß, der Heine von der demokratischen Propaganda trennt, von Anfang an sichtbar. Im Grunde war ihm alles Deutsche wesensfremd, ja widerwärtig. „O Deutschland! Land der Eichen und des Stumpfsinns," ruft er 1820 aus. Und zwei Jahre später: „Alles Deutsche wirkt auf mich wie ein Brechpulver." Der Riß zwischen Heine und der Demokratie erweitert sich, je mehr Heine einerseits erstarkt und anderseits das demokratische Denken sicherer und feuriger wird. In Paris verdroß ihn das politische Kannengießern von Börne und seiner Umgebung von Anfang an. Es verdarb ihm den Appetit bei den gemeinsamen Mahlzeiten. Er ärgerte sich über die Impertinenz, als an einer der Versammlungen der Demokraten ein krummbeiniger Schustergeselle auftrat und behauptete, alle Menschen seien gleich. Und wenn ihm das Volk die Hand drückte, so hielt er es für nötig, sie nachher zu waschen. So wurde der Riß schließlich zum Bruch. 1840 erschien der häßliche Angriff auf Ludwig Börne und die Kriegserklärung an die Demokraten. 1843 das satirische Epos Atta Troll. Der Gegensatz zwischen Heine und den Demokraten ist darin gesteigert zum Kampf zwischen Mensch und Tier. Atta Troll, der plumpe Bär, träumt von Einheit und Gleichheit:

Einheit, Einheit ist das erste
Zeitbedürfnis. Einzeln wurden
Wir geknechtet, doch verbunden
Übertölpeln wir die Zwingherrn. —
Grundgesetz sei volle Gleichheit
Aller Gotteskreaturen,
Ohne Unterschied des Glaubens
Und des Fells und des Geruches.

Heine aber zieht in den romantischen Baskenwald, wo das Tier haust, und erlegt es. So erklärt er allem, was damals an demokratischem Gemeinschaftsleben in der Seele des deutschen Volkes sich regte, den Krieg: 1841 waren Hoffmanns von Fallersleben „Unpolitische Lieder" und Herweghs „Gedichte eines Lebendigen" erschienen... Man erinnert sich dabei, daß er sich 1825 taufen ließ in der Hoffnung, durch das „Entreebillett zur europäischen Kultur", den Taufzettel, eine Stelle in Preußen zu erhalten. Und daß er 1828 alle Hebel in Bewegung setzte, von Ludwig I. eine Professur in München zu erlangen. Ob er, wenn ihm der eine oder andere Wunsch in Erfüllung gegangen wäre, nicht von da an sich jeder Opposition gegen die Regierung enthalten hätte? Sein Verhalten

gegen den Alleinherrscher in seiner Familie, seinen Oheim Salomon Heine, zeigt, wie klug er es verstand, sich vor Brüskierung der Mächtigen zu hüten, wenn sie nur für ihn sorgten. Man sieht eigentlich nicht ein, warum er nicht hätte sogar an einem Hofe leben können, vorausgesetzt daß man ihm seine Freiheit gewährleistete, ein reichliches Ehrengehalt gab und ihm sein loses Maul so wenig übel nahm wie einem Hofnarren.

Die Geschichte seiner Weltanschauungsentwicklung gibt das gleiche Bild. Der Knabe übt oder mißachtet die Gebräuche der jüdischen Religion, je nachdem es seinen Interessen dient, weigert sich, bei einer Feuersbrunst die Brandeimer weiter zu reichen, — „denn wir haben heut Schabbes" — und pflückt, trotzdem es Schabbes ist, Weinbeeren mit dem Munde: denn das Gesetz hat nur verwehrt, mit der Hand abzureißen, nicht aber mit dem Munde abzubeißen. Als er in Berlin studierte, ließ er sich 1822 für den Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden gewinnen und arbeitete eine Zeitlang an den Bestrebungen mit, das Judentum zu verinnerlichen. Aber ohne Überzeugung und tieferes Bedürfnis. Er hatte nicht die Kraft, einen Bart zu tragen und sich „Judenmauschel" nachrufen zu lassen und zu fasten. „Ich hab' nicht mal die Kraft, ordentlich Mazzes zu essen." (An J. Wohlwill 1. IV. 1823.) Die Juden in Lüneburg sind, „wie überall, unausstehliche Schacherer und Schmutzlappen". „Der geborene Feind aller positiven Religionen," erklärte er mit Anspielung auf ein Wort in Lessings „Nathan" im August 1823, „wird nie für diejenige Religion sich zum Champion aufwerfen, die zuerst jene Menschenmäkelei aufgebracht, die uns jetzt so viel Schmerzen verursacht." So muß man auch seinen Übertritt zum Christentum als einen rein praktischen Schritt auffassen. Er tat ihn kurz vor seinem juristischen Doktorexamen; beide sollten ihm eine Beamtenlaufbahn ermöglichen.

In Berlin hatte er sich mit Hegels Philosophie abgegeben und war auch Hegel selber näher getreten. Was ihn daran anzog, war nicht die ungeheure Energie des logischen Gedankens, der alle Erscheinungen des bunten Lebens auf die eine sittliche Idee zurückführt und die Entwicklung aus ihrer Betätigung erklärt. Er erzählte im Mai 1823 seinem Freunde Moser einen anscheinend spaßhaften, in Wahrheit aber sehr ernstgemeinten Traum: Wie die Menschen ihn ausgelacht und Moser, um ihn zu trösten, ihm mit einem Griff in Hegels Logik gesagt, er solle sich nichts zu Gemüte führen, er sei ja nur eine Idee: „Ich aber sprang wütend im Zimmer herum und schrie: ‚Ich bin keine Idee, und weiß nichts von einer Idee, und hab mein Lebtag keine Idee gehabt.'" Dieser Traum bekundet deutlich genug Heines Abneigung gegen die Weltvergeistigung von Hegels Philosophie. Und doch waren zwei Seiten an ihr, die ihm behagten, weil sie seinem eigenen Wesen zugewandt waren: die Selbstherrlich-

keit des Geistes, der souverän die Wirklichkeit aus sich schafft, und die Ablösung des sittlichen Urteils von dem der konventionellen Moral. Jene steigerte den angeborenen Intellektualismus Heines. Diese machte die Welt zum Spielball seines subjektiven Urteils. Im Wintersemester 1822/3, dem letzten Heines in Berlin, las Hegel über Philosophie der Weltgeschichte; es ist wahrscheinlich, daß Heine sie gehört hat. Da stellte Hegel — nach dem Wortlaut der „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte", den Unterschied zwischen der Sittlichkeit der Weltvernunft und den menschlichen Moralbegriffen so dar: „Die Weltgeschichte bewegt sich auf einem höheren Boden, als der ist, auf dem die Moralität ihr eigentliche Stätte hat, welche die Privatgesinnung, das Gewissen der Individuen, ihr eigentümlicher Wille und ihre Handlungsweise ist; diese haben ihren Wert, Imputation, Lohn oder Bestrafung für sich. Was der an und für sich seiende Endzweck des Geistes fordert und vollbringt, was die Vorsehung tut, liegt über den Verpflichtungen und der Imputationsfähigkeit und Zumutung, welche auf die Individualität in Rücksicht ihrer Sittlichkeit fällt... Gegen welthistorische Taten und deren Vollbringen dürfen sich nicht moralische Ansprüche erheben... Die Litanei von Privattugenden der Bescheidenheit, Demut, Menschenliebe und Mildtätigkeit muß nicht gegen die welthistorischen Menschen erhoben werden."

Keine Frage, Heine betrachtete sich als einen welthistorischen Menschen. Also galt das Urteil der konventionellen Moralität nicht für ihn. So dachte er die sittliche Idee, die die Welt aus sich schafft, in seine eigene Brust hinein und blies sein Ich zum All auf. „Ich war jung und stolz," berichtet er in den „Geständnissen", „und es tat meinem Hochmut wohl, als ich von Hegel erfuhr, daß nicht, wie meine Großmutter meinte, der liebe Gott, der im Himmel residiert, sondern ich selbst hier auf Erden der liebe Gott sei." Er war selber jetzt „das lebende Gesetz der Moral und der Quell alles Rechtes und aller Befugnis. Ich war die Ursittlichkeit, ich war unsündbar, ich war die inkarnierte Reinheit."

Wenn Heine fand, daß in Hegels Pantheismus das Geistige allzu stark betont sei, so behagte ihm der materialistische Pantheismus der Saint-Simonisten, den er in Paris 1831 kennen lernte, um so besser. Denn die Lehre des 1825 verstorbenen Grafen Saint-Simon, die die Julirevolution aus dem Dunkel des bloßen Buchdaseins erlöst hatte, wandte sich gegen den Spiritualismus des Christentums. Gott, wurde verkündet, steht nicht jenseits der Welt, er ist die Welt. Alles ist in ihm, alles ist durch ihn. Jeder von uns hat teil an seinem Leben. Pantheismus hieß darum den Saint-Simonisten Vergottung der Materie, Vergeistigung des Fleisches. Das Christentum hatte Geist und Materie getrennt, jenen für göttlich erklärt und diese als das Reich des Teufels zu unterdrücken ge-

boten. Die Saint-Simonisten aber, indem sie die Grenze aufhoben, verkündeten auch die Heiligkeit des Fleisches. „Il faut réhabiliter la chair!", ruft Enfantin aus; „c'est l'aspect le plus frappant, le plus neuf, du progrès que l'humanité est aujourd'hui appelée à faire." Diese „Emanzipation des Fleisches" war es vor allem, was Heine zu den Saint-Simonisten hinzog. Ihre sozialpolitisch-wirtschaftlichen Reformen vermochten ihn nur vorübergehend zu interessieren. „Was mich betrifft," schrieb er im Mai 1832 an Varnhagen über die Saint-Simonisten, „ich interessiere mich eigentlich nur für die religiösen Ideen... Deutschland wird am kräftigsten für seinen Spiritualismus kämpfen; mais l'avenir est à nous."

Schon in der „Stadt Lucca", die mit dem vierten Teil der Reisebilder zu Anfang 1831 erschien, polemisiert Heine gegen den Spiritualismus, das Nazarenertum, das ihm gleicherweise in jüdischem wie in christlichem Kleide verhaßt war. Er bekannte sich zum Sinnenkult des Altertums. Seitdem der bleiche, bluttriefende Jude mit der Dornenkrone auf dem Haupte und dem Holzkreuz auf der Schulter in die fröhliche, lachende, von Musik umrauschte Versammlung der Götter auf dem Olymp getreten, wurde die Welt grau und dunkel. „Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazarett, wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig herumschlichen und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion." So verächtlich hatte selbst Goethe in seinen „Venezianischen Epigrammen" nicht von der christlichen Askese gesprochen. Nun in den Aufsätzen „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland", die unter dem frischen Eindruck des saint-simonistischen Erlebnisses entstanden und Enfantin gewidmet waren, bestimmt der Gegensatz Geist und Fleisch die Verteilung von Schatten und Licht in der Geschichte des geistigen Lebens. Drei Perioden religiöser Entwicklung unterscheidet er: Das sinnliche Heidentum. Das geistliche Christentum. Den sinnlich-geistigen Pantheismus. Für diesen, mit der saint-simonistischen Mehrbetonung der Materie, kämpft er. „Die Menschheit ist aller Hostien überdrüssig und lechzt nach nahrhafterer Speise, nach echtem Brot und schönem Fleisch... Der nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste."

Dennoch endete er nicht mit dem Bekenntnis zur Materie. „Auf dem Totenbette", sagte er einmal, „sind so viele Freidenker bekehrt worden." Das Wort ging an ihm selber in Erfüllung. Gegen sein fünfzigstes Jahr, als ihn sein Rückenmarksleiden in die Matratzengruft niederwarf und „er nicht mehr genießen" konnte, zog der

Spiritualismus in neuer Schönheit in seine Seele ein. Er sei zurückgekehrt zu Gott, wie der verlorene Sohn, nachdem er lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet, schrieb er im Nachwort zum „Romanzero" am 30. September 1851. Anfangs 1850 schon hatte er Laube gestanden, er habe die Hegelsche Gottlosigkeit aufgegeben und an ihrer Stelle das Dogma von einem wirklichen, persönlichen Gotte, der außerhalb der Natur und des Menschengemütes ist, wieder hervorgezogen. Dieses Dogma lasse sich ebensogut durchführen wie die Hegelsche Synthese.

In der Tat. Auch die Weltanschauung war für seinen durch und durch intellektualistischen Geist nicht Überzeugung, sondern das Durchführen eines philosophischen Prinzips. In dieser logischen Dialektik war er, auch über die Zeit seines saint-simonistischen Sensualismus, Hegelianer geblieben. Und er hatte nur darin unrecht, daß er bestritt, es nach seiner Bekehrung nicht mehr zu sein. Denn auch die Rückkehr zum persönlichen Gott des Judentums war nur ein Zustand in dem dialektischen Prozesse seiner geistigen Entwicklung; es war ein Zufall, daß es der letzte war.

Den Schlüssel zu Heines Seele bietet aber doch erst sein Verhalten zu den Menschen. Sein Privatverkehr in Freundschaft, Feindschaft und Geschäft, wie er sich in seinen Briefen spiegelt. Vor allem in den frühen Briefen, wo sein Wesen sich noch unverhüllter, weil ungeschickter darstellt. Der Brief, worin er Brockhaus 1820 seine Gedichte zum Verlag anbietet, trägt die Schmeichelei gegenüber dem Mächtigen, der gewonnen werden soll, faustdick auf. Mit ihr hat ein gewaltiges Selbstgefühl einen seltsam schillernden Bund geschlossen: „Bei Ihrem bekannten richtigen Sinn für Poesie bin ich überzeugt, daß Sie wenigstens der ersten Hälfte dieser Gedichte die strengste Originalität nicht absprechen werden." Der Brief vom 4. Mai 1823 an Ludwig Uhland ist ein Muster sachlicher Kürze, aufs feinste auf die trockene Nüchternheit des Empfängers gestimmt. Das Schreiben an Fouqué vom 10. Juni 1823 starrt von jenen gleißenden Rüstungsstücken altdeutschen Reckentums, in die sich Fouqué zu hüllen liebte. Er habe, wie er Fouqués Namen unter dem empfangenen Briefe gelesen, wieder die schönen Lieder von gebrochenen Herzen, unwandelbarer Liebestreue, Sehnsuchtsglut, Todesseligkeit gelesen: „Vor allem glaubte ich die freundliche Stimme von Frau Minnetrost zu vernehmen." Er rühmt, wie ihn die Anerkennung des gefeierten Meisters entzückt, „da dieser Meister eben jener Dichter ist, dessen Genius einst soviel in ihm geweckt, so gewaltig seine Seele bewegt und mit so großer Ehrfurcht und Liebe ihn erfüllt!" Genau am gleichen Tage gesteht er Immermann seine wahre Gesinnung gegen Fouqué: es geschehe ihm kein Unrecht, wenn er seines Ultrawesens halber gehechelt werde. „In tiefster Seele empören mich die Anmaßungen und Jämmerlichkeiten jener Klique,

zu deren Grundsätzen sich Fouqué bekennt, und Sie können es auch wohl mir zutrauen, daß auch ich darnach lechze, sie bis aufs Blut zu geißeln, jene edlen Recken."

Heine nennt einmal seine Seele Gummielastikum. Sie „zieht sich oft ins Unendliche und verschrumpft oft ins Winzige". Eine proteische Beweglichkeit war ihr Wesen, die gelegentlich von Charakterlosigkeit sich kein Haar unterschied. Und doch blieb sie sich immer getreu, eben in dieser Beweglichkeit, wie es das Wesen der Schillerseide ist, keine bestimmte, gleichbleibende Farbe zu haben. Sich einer Situation, einem Menschen hingebend, sich in eine Stimmung einsaugend, im Augenblick lebend, ihn ausschöpfend, seinen Hauch auffangend, der erste Impressionist der deutschen Literatur. Sich beständig verlierend, und sich doch immer behauptend. Und immer er selber.

Die Triebkräfte dieser rastlosen Bewegung waren Eitelkeit, Sinnlichkeit, Ehrgeiz, ungeheures Selbstgefühl. Schon 1816 schreibt er an Christian Sethe: „Bin mein eigener Herr, und steh so ganz für mich allein, und steh so stolz und fest und hoch, und schau die Menschen tief unter mir so klein, so zwergenklein; und hab meine Freude dran." Und an den gleichen im gleichen Jahre: „Niemand bleibt mir übrig als *ich selbst*." Um dieses Ich triumphieren zu lassen, erniedrigte er es. Um von ihm reden zu machen, war ihm kein Mittel zu klein und keines zu teuer. Als er an „Almansor" schrieb, erklärte er: „Wann das Stück auch nicht gefallen wird, so wird es doch wenigstens ein großes Aufsehen erregen." Selbst feindliche Befehdung war ihm willkommen, war sie doch ein Zeichen, daß er „ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt". Und bot sie ihm doch Gelegenheit, mit den Gegnern den Degen zu kreuzen. Denn er, der über alle Welt seine Späße machte, er selber verstand keinen Spaß. Und wehe den Unglücklichen, die das Gehege seines Ich verletzten! Er scheute sich nicht, sie mit Kot zu bewerfen. Platen und die Schwaben und Börne hatten es zu spüren.

Man tut doch wohl Unrecht, wenn man diese eitle Überspannung des Ichgefühls und diese proteische Dialektik seiner Erscheinungsform einzig aus Heines jüdischer Abstammung herleitet. Jedenfalls werden sie nur zum kleinsten Teile aus seinem Leben erklärt. Der, wie es scheint, 1797 in Düsseldorf Geborene lernte niemals die zwängende Enge des Ghetto kennen, die in Börnes Wesen frühes Gift träufelte. In der behaglichen Atmosphäre seines Vaterhauses, im unbefangenen Verkehr mit Christenkindern, konnte sich sein Wesen frei entfalten. Als sich seine Untauglichkeit zur Kaufmannschaft erwies, zahlte ihm sein reicher Oheim Salomon das Studium, das er recht gemächlich in Bonn, Göttingen und Berlin von 1819—1825 trieb, und gab ihm sogar die Mittel zu Kuraufenthalten, wenn es galt, das Kopfweh wegzubaden, das ein nicht allzu

platonisches Leben dem lockern Neffen zugezogen. Von seiner Liebe und seinen Liebesgedichten wollte freilich Salomons Tochter Amalie, um die er heiß warb, so wenig etwas wissen, wie ihre Schwester Therese, in die er sich nach dem Verlust Amalias verschossen hatte. Er aber wußte sich mit der Gunst weniger heikler Schönen zu trösten. An das Studium schlossen sich Reisen nach England, Süddeutschland und Italien. Als seine Versuche, in Deutschland unterzukommen, scheiterten — doch wohl nicht an seinem Judentum, denn sein Freund Eduard Gans z. B. wurde schon 1825 Professor in Berlin —, wandte er seinem undankbaren Vaterland den Rücken und siedelte im Mai 1831 nach Paris über.

Das bestimmende Erlebnis des Denkers in dieser zweiten Periode war die Bekanntschaft mit dem Saint-Simonismus. Dem Menschen schenkte eine hochgeborene Frau den Charme ihrer Schönheit und ihres Geistes, die Prinzessin Belgiojoso. Aber ihre Nachfolgerin wurde die bloß sinnlich schöne Mathilde, Crescence Eugénie Mirat, in deren Armen er alles fand, was er an Frauenliebe beanspruchte. Das war wohl die glücklichste Zeit seines Lebens. Die Einnahmen aus seinen Schriften, eine Apanage seines Oheims und ein Jahrgehalt der französischen Regierung gestatteten ihm das behagliche Dasein, dessen er bedurfte. Er war ein viel aufgesuchter Mittelpunkt literarischen Lebens in Paris. Sein Ruhm, ob auch nicht unbestritten, wuchs.

Der Tod des Oheims riß ihn aus dem Glücke. Die Nachricht von der Weigerung des Vetters, die Pension weiter zu zahlen, warf ihn aufs Krankenlager. Ein Schlag lähmte ihn. Der Prozeß, den er mit seinem Vetter führte, hielt ihn in einem Zustand schmerzvollster Aufregung. Nach vorübergehender Besserung sank er endgültig in die „Matratzengruft". Seine Lähmung breitete sich über den ganzen Körper. Mit unerhörter Energie erhielt er die Beweglichkeit seines Geistes. Er wurde ganz Intellekt. Auch in seinen Liebesansprüchen. Camilla Selden, eigentlich Elise von Krinitz, schwebte als ätherische „Mouche" um seine letzten Monate. 1856 starb er.

Auch Heine ist ein forciertes Talent. Lord Byron, der einzige Mensch, mit dem sich Heine verwandt fühlte, wie er einmal gestand, teilt mit ihm die ungeheure Überspannung des Ichgefühls. Grabbe das Marktschreierische der literarischen Pose, das um jeden Preis von sich Reden-machen-wollen. Immermann die intellektuelle Beweglichkeit. Platen die nervöse Reizbarkeit. Lenau den grollenden Pessimismus. Sie waren alles Nachfahren Friedrich Schlegels, der das Wort von der romantischen Ironie geprägt, und Empedokles-Hölderlins. Nur das ist das Charakteristische für Heine, daß er alle diese Merkmale des Zeittypus in sich vereinigte und in Reinzucht zu höchster Wirkung brachte.

Als er 1835 in Saint-Germain bei der Fürstin Belgiojoso weilte,

„auf dem Schlosse des schönsten und edelsten und geistreichsten Weibes“ lebte, schrieb er Laube, er sei verdammt, nur das Niedrigste und Törichtste zu lieben... „Begreifen Sie, wie das einen Menschen quälen muß, der stolz und sehr geistreich ist?“ Heine hat damit für das Problem seiner Persönlichkeit selber die Formel geprägt. Eine üppige Sinnlichkeit, das Erbteil des Vaters, war in ihm neben einem hochfahrenden Intellekt, dem Erbteil der Mutter. Jene ging auf den Genuß, dieser auf den Ruhm. Jene auf den Augenblick, dieser auf die Ewigkeit. Jene verzehrte, dieser erhielt. Jene verstieg sich etwa zu phantastischer Schwärmerei, dieser verhöhnte. Sie wirkten nebeneinander, jede Kraft die andere zu überwinden suchend. Sie wirkten niemals verbunden als dauernde Einheit, als Gemüt. Aber das Verhängnis war, daß sie nicht nur als Polarität der Kräfte in Heines Seele lebten, sondern daß sie als Gegensatz auch in dem von ihm geschaffenen Werke fortdauern. Daß sie so auch da nicht den Eindruck der seelischen Einheit erzielen, der Harmonie und Lebensgewißheit des zwar kämpfenden, aber doch sich immer wieder zusammenschließenden Gemütes. Sie unterstützen sich nur wechselseitig. Die Sinnlichkeit bietet dem Verstand den Stoff, und der Verstand durchleuchtet ihn mit seinen kalten Strahlen.

So fehlt Heine das im tiefsten Sinne Schöpferische, wie allen forcierten Talenten. Die Fluoreszenz des Zerfalls breitete sich aus seiner Seele auch über sein Schaffen, oft prickelnde Farbenspiele erzeugend, überhaucht von dem melancholischen Reiz des Herbstes. Aber eben doch Zerfall. Von Anfang an geht der Riß durch seine Seele. Es hat niemals in seinem Leben eine Zeit gegeben, wo er ganz frühlingshafte Innigkeit, Seligkeit der reinen, gedankenlosen Hingabe, nur Fühlen gewesen wäre. Denn er weiß: wer nur fühlt, der ist unter den Menschen verloren, ein reiner Tor, und wird verlacht. Er aber will sich nicht verlachen lassen. Schon indem er in die Welt trat, war er von ihrer Schlechtigkeit tief durchdrungen. War er überzeugt, daß die Ideale Illusionen seien, und bestrebt, die Dinge ihres schimmernden Duftgewandes zu entkleiden, sie nackt und bloß, mit allen Ecken und Kanten und Sprüngen aufzudecken, „so wie sie sind“, d. h. wie sie der reine Intellekt sieht.

Sehr grell deckt das „Gespräch auf der Paderborner Heide“ die Dissonanz auf. Ein Dialog zwischen einem Idealisten und einem Realisten. Aber der Idealist ist ein Phantast und der Realist ein Zyniker. Der Idealist hört Geigenklänge; der Realist erklärt sie als Schweinegrunzen. Der Idealist hört Kirchenglocken und sieht die Andächtigen zur Kapelle schreiten; der Realist erklärt sie als Schellen von Ochsen und Kühen, die gesenkten Hauptes zum Stalle ziehen. Der Idealist sieht seine Liebste stehen; der Realist erklärt sie als das hinkende Waldweib. Schließlich flüchtet sich der Idealist in sein Inneres:

Wirst du auch zur Täuschung machen,
Was ich fest im Busen trage?

Aber was ist das anders, als die Bestätigung, daß der Realist recht hat, wenn dem Idealisten nur noch der Bereich seines Busens übrig bleibt? Idealist ist er nur insoweit noch, als er noch von der Illusion umwoben ist, während ihr Schleier vor den Augen des Realisten in Fetzen flattert. Jener aber ist ein blödsinniger Tor, dieser der wahre Weise und der Beherrscher des Lebens.

Denn, so jämmerlich die Wirklichkeit ist, und so klaffend der Riß im Busen, es gibt ein Mittel, die grundschlechte Welt zu überwinden und den Riß zu überdecken: das Lachen. 1821 fragt Heine sich einmal, ob der göttliche Autor mit dem Buche seines Lebens eine Tragödie oder ein Lustspiel habe schreiben wollen, und fährt fort: „Was liegt mir dran, ob die Galerie pfeift oder klatscht? Auch das Parterre mag zischen. Ich lache... Alle himmlischen Heerscharen mögen pochen. Ich lache!!! —"

Denn wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen
Und so zu unsern Füßen hingeschmissen,
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
Zerschnitten und zerschnitten und zerstochen,
So bleibt uns doch das hübsche gelle Lachen!

Das schöpferische Gemüt schließt den Riß des Lebens durch Liebe, der reine Intellekt umschleiert ihn durch das Lachen. In der Liebe wohnt die Kraft der Erlösung, das Lachen des bloßen Intellektes aber ringt nur nach der Erlösung, ohne sie jemals zu erreichen. Denn es ist nicht das himmlische Lachen der selig Verzichtenden, denen das Erdenleben in Wahrheit zum Schein geworden ist, sondern es ist das begehrende Lachen der Verdammten, die aus dem Paradiese ausgestoßen sind und es nun verhöhnen, indem sie im innersten Herzen voll Bitterkeit und Weh danach zurückverlangen. Lord Byron hat in der Inschrift auf das Denkmal eines Neufundländer Hundes sich von dem Menschen, dem „belebten Staub", dem „mißratenen Erdenkloß, dessen Liebe Wollust, Freundschaft Trug, Lächeln Heuchelei" ist, losgesagt und den Hund seinen einzigen Freund genannt. Heine macht die Menschen zu Tieren und betrachtet sich als den einzigen Menschen, weil er lachen kann. In „Atta Troll", wo er die deutschen Zeitgenossen vertiert, läßt er einmal den Bären brummen über das „sauersüße Zucken um das Maul", jenes impertinente Menschenlächeln, durch das sich „seiner Seele tiefste Frechheit offenbart".

Indem er so die Vorwürfe, die die Zeitgenossen gegen ihn erhoben, den Bären aussprechen läßt, lacht er über sich selber und über sein eigenes Lachen. Heines Lachen ist so nicht Humor, sondern die letzte Steigerung der romantischen Ironie. Flucht vor der Wirklichkeit und der Gefühlsatmosphäre, die sie ausatmet, in die dünne Luft

des reinen Verstandes. Wo der schöpferische Geist sich bedingungslos hingibt, weil er sich jeden Augenblick wieder zurücknehmen kann, da scheut sich Heine vor der Hingabe aus Angst, sich zu verlieren. Es ist viel Neurasthenisches in Heines Lachen. Es kommt nicht tief aus der Brust. Es ist keine Dauer, kein Klang und keine Freiheit darin. Sondern es drängt sich aus gepreßter Kehle hervor, stoßweise, pfeifend. Es ist das Lachen eines Unfreien, der seiner Ketten spottet.

So erklärt sich jenes zuckende, nervöse, flimmernde Stimmungslicht, das über seine Gedichte ausgegossen ist und sie einem Seespiegel gleichmacht, über den beständig kühle Windschauer hinhuschen, so daß alle Gegenstände, die sich darin spiegeln, in Zickzacklinien gebrochen erscheinen. Nur daß Heine den kühlen Windhauch selber erzeugt, weil er nur so sich selber, die Überlegenheit seines Geistes, genießen kann. Er betrachtet es als sein diabolisches Recht, und „hat seine Freude dran", erst eine Stimmung zu schaffen, und sie dann zu zerstören oder wenigstens zu stören.

Das schöpferische Gemüt besitzt eine schlafwandlerische Sicherheit in der Darstellung der Gefühle. Ein Mörike vergreift sich niemals im Tone. Wo es glühendste Leidenschaft zu schildern gilt, steht ihm der satteste Purpur zur Verfügung, für die Hoffnung das lichteste Grün. Durch diese unbedingte Angemessenheit des Ausdrucks erweckt er den Schein der Natur. Anders Heine. Er ist als Künstler im Grunde kühl, weil intellektuell; körperliche Sinnlichkeit ist ja noch kein geistiges Feuer. Wohl verzehrt sich der Mensch in leidenschaftlichen Zuständen, aber indem egoistische Begierde oder Enttäuschung seine Leidenschaft peitscht, bleibt sie künstlerisch unfruchtbar. Nur aus der Entsagung und Selbstüberwindung wächst das Kunstwerk, weil es geistigen Geschlechtes ist. Heine weiß, was Leidenschaft ist, und er hat ein starkes Bedürfnis, sie darzustellen. Aber weil sein Gefühl nur Sinnlichkeit, sein Geist nur Intellekt ist, weil die Brücke des Gemütes fehlt, so vermag sich das sinnliche Erleben nicht unmittelbar ins Gedicht auszuströmen. Es wird zuerst zur Überlegung abgekühlt, und diese, indem sie Leidenschaft vortäuschen will, trägt zu starke Farben auf, um ihre Gefühlsleere zu maskieren. Heines Muse wird zur Dame des Demi-monde, auch wenn sie betet. Nur selten gelingt ihr die Sprache schlichter Innigkeit; vielleicht nie. Sogar in dem berühmten „Du bist wie eine Blume" wirkt die Häufung der Epitheta: hold, schön, rein, etwas aufdringlich, und ihre spielende Wiederholung in umgekehrter Reihenfolge am Schlusse stört die Einfachheit der Grundstimmung. Nur zu leicht gleitet das Gefühl ins Sentimentale aus. Es ist erweicht, statt weich; süßlich statt süß. Die Beliebtheit von Heines Gedichten, z. B. der Lorelei, bei den Sechzehnjährigen und Halbgebildeten stammt doch wohl aus dieser Empfindsamkeit. Umgekehrt verliert sich die Leidenschaft zu leicht

ins Maßlose, Hyperbolische. Selten spricht sie sich so rein aus, wie in den hinreißenden „Beiden Grenadieren". Lieber läßt sie die Wolken des Himmels als Tränen aus dem Auge des Menschen strömen und wirft mit Bergen nach Stechmücken. Den Schiffer im kleinen Kahne ergreift es mit „wildem Weh". Heine nennt sich einen unglückselig'en Atlas: „Eine Welt, die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen." Er reißt die höchste Tanne aus Norwegs Wäldern, taucht sie in des Ätnas glühenden Schlund und schreibt mit dieser feuergetränkten Riesenfeder an die dunkle Himmelsdecke: „Agnes, ich liebe dich." Der einfache Ton rein sachlicher Darstellung ist ihm nicht oft so gelungen wie in der vortrefflichen Ballade „Belsazar". Wo er sich gefaßt, mutig, männlich geben will, da wird er gefühllos, eiskalt, höhnisch, wie in den Historien und Lamentationen des „Romanzero", wo er, z. B. in den „Spanischen Atriden", mit abgeschlagenen Köpfen wie mit Kegelkugeln spielt.

Aber es ist ja Heine gar nicht um „Sachlichkeit" zu tun, sondern um Spiegelung. Nicht äußere Wirklichkeitsgegenstände stellt er dar, sondern Innenleben. Wie arm sind die Gedichte seiner ersten und zweiten Periode an äußerem Stoffe! Das „Buch der Lieder", im Oktober 1827 erschienen, aber bereits früher in den Gedichten (1822), den „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo" (1823) und den „Reisebildern" I und II (1830/1) veröffentlichte Sammlungen enthaltend, singt im wesentlichen von Liebe und Natur und bringt dazu ein paar Romanzen. Die „Neuen Gedichte", im September 1844 erschienen, erweitern diesen Stoffkreis noch durch „Zeitgedichte". Die Liebeslieder stellen vor allem die Erlebnisse mit Amalie und Therese Heine dar, unter den Naturgedichten ragen die Nordseebilder hervor. Aber auch die Natur muß es sich gefallen lassen, Heines Züge zu tragen. Es ist der Frieden seiner eigenen Seele, wenn die Sonne das beruhigte Meer bestrahlt („Meeresstille"). Es ist das Wüten in seiner eigenen Brust, wenn der Sturm die Wogen peitscht („Gewitter"; „Der Schiffbrüchige"). Die Tiefen des Meeres bevölkert sein Liebeserleben, und er sieht drunten die Geliebte am Fenster sitzen („Seegespenst"). Ja, sogar den Göttern, die durch die Natur wandeln, hat er sein Gesicht und sein Herz geliehen. Sol, der Sonnengott, und Luna, die Mondgöttin („Sonnenuntergang"), müssen das Liebesweh erleben, an dem er selber krankt, und auch über sie brachten „böse, zischelnde Zungen" Schmerz und Verderben, wie über den in Amalie verliebten Dichter neidische Verwandte in Hamburg. Poseidon verschießt die vergifteten Pfeile des Hohnes, wie Heine, und Christus („Frieden") wandelt durch die Welt als Verkörperung der pantheistischen Naturandacht des Dichters. So macht der Dichter, in seinem ungeheueren Subjektivismus, die Natur zu seiner Dienerin und kleidet sie in seine Livree. Sie hat keine eigene Seele, keine eigene Farbe, keine eigene Gestalt mehr. Sie

hat alles von dem Dichter erhalten. Wie er selber einmal in einem Gedichte des „Neuen Frühling" sagt:

Du hast die Blumen toll gemacht,
Die Veilchen, sie sind erschrocken!
Die Rosen, sie sind vor Scham so rot,
Die Lilien, sie sind so blaß wie der Tod,
Sie klagen und zagen und stocken.

Dagegen scheint in den Gedichten der letzten Sammlung, des „Romanzero" (Oktober 1851) der Geist des Dichters in den Weiten geschichtlichen Lebens verloren gegangen zu sein. Wie ein farbenbunter Orientteppich breitet sich fremdes Kulturleben in Romanzen vor uns aus. Ägypten, Spanien, Frankreich, England, Persien, Altertum und Mittelalter, Norden und Süden steuern dem belesenen Dichter „Historien" bei und die Religion seiner Väter „Hebräische Melodien". In den „Lamentationen" meint man die Klagegesänge des von grenzenlosen Schmerzen Gefolterten zu vernehmen. In der Tat spricht Heine auch hier von sich selber. Aber zu klagen hat er, dem die Süßigkeit des Genießens in der Jugend Ströme von Tränen in die Augen trieb, nun in der wahren Qual verlernt. Vor den Schmerz stellt sich der Hohn und schneidet Grimassen.

So bleibt Heine in Wahrheit doch bis zum Schlusse er selber. Nur daß den einst so Weichen der Schmerz gestählt hat und der Intellekt des körperlich Gelähmten nun seinen kühlen Schatten weit in die üppigen Gärten der Sinnlichkeit reckt. Die Farbigkeit ist darum nur scheinbar. Diese Blumen leben nicht mehr. Sie sind Porzellanblumen geworden: glitzernd, aber kalt. Wenn Heines Geist in den Liedern der zwei früheren Sammlungen schillernd zwischen süßer Empfindsamkeit und bitterer Ironie hin- und herspielt, so ist die Stimmung der Romanzerogedichte eine einheitlich feste: die grimmige Härte zusammengebissener Zähne; die Eiseskälte der Hoffnungslosigkeit. Er, der selber von jeglichem Genusse abgeschnitten ist und sein Leben nur noch ertragen kann, indem er gewaltsam seine Freuden und Leiden verneint, er kann auch fremde Freuden und Leiden nicht mehr anerkennen. Er kann überhaupt die Berechtigung des Fühlens nicht mehr gelten lassen. Er ist zum Bänkelsänger geworden, der, durch die Gewohnheit seines Erwerbs abgestumpft, die grauenhaftesten Schicksale monoton herunterleiert. Auch in dieser Wandlung von Heines Lebensstimmung zeigt sich sein tiefstes Wesen. Das Leiden erweicht das Gemüt, den Intellekt härtet es.

Einer solchen Veranlagung ist, wo sie sich rein lyrisch äußert, das lyrische Epigramm die angemessene Form. Die breitausladende Wucht, mit der Klopstock oder der junge Goethe ihre Gefühle in lange Gesänge ausströmen, fehlt Heine. Das blinkende, zitternde

Wellengekräusel seines Stimmungslebens setzt sich meist in kurze, zwei-, drei- oder vierstrophige Gedichtchen um, die das nicht starke Gefühl rhythmisch wiegt und die der Witz durchblitzt. Er schafft lyrische Impressionen, Augenblicksbilder, die, wie Wetterlaunen im April, flüchtig über die Seele huschen. So flüchtig, daß sie kaum festgehalten werden können und der Dichter selber ihre Fixierung durch einen Titel meist aufgegeben hat. Dafür aber reiht er gern Dutzende derartiger Augenblicksbildchen zu Zyklen aneinander. Wie der impressionistische Maler aus Farbenflecken sein Gemälde aufbaut, so gruppiert er sie, ähnlich wie Goethe im Buche Suleika oder Wilhelm Müller in seiner „Schönen Müllerin", zu lyrischen Novellen. So schildert das „Lyrische Intermezzo", als eine dreigeteilte Treppe, erst das zarte Glück leiser Hoffnung und süßer Sehnsucht; dann die Enttäuschung und Verzweiflung, den Hohn und die Abenteuer der niedern Minne, in denen er Betäubung sucht; endlich das Auferstehen der Liebe in der Erinnerung. Aber die einzelnen Gruppen scheiden sich nicht klar voneinander; es ist mehr eine Skala flimmernder Reflexe, der unendlichen Beweglichkeit von Heines Seele entsprechend.

Die zitternde Nervosität zeigt sich auch in Heines Sprache und Rhythmus. Seine Sprache scheint, vor allem am Volkslied gebildet, die einfachste und selbstverständlichste, natürlich bis zur Regellosigkeit. Und doch ist, wie ein Blick in die Handschriften zeigt, Heines Sprache höchstes Raffinement. Auch seine hingehauchtesten Liedchen danken ihre Gestalt nicht der flüchtigen Eingebung, sondern der peinlichen Überlegung. Im „Neuen Frühling" steht folgendes Gedicht:

Gekommen ist der Maie,
Die Blumen und Bäume blühn,
Und durch die Himmelsbläue
Die rosigen Wolken ziehn.

Die Nachtigallen singen
Herab aus der laubigen Höh',
Die weißen Lämmer springen
Im weichen grünen Klee.

Ich kann nicht singen und springen,
Ich liege krank im Gras;
Ich höre fernes Klingen,
Mir träumt, ich weiß nicht was.

Ist das nicht bis zur Improvisation einfach? Aber es ist keine Improvisation. Statt: „Die Blumen und Bäume blühn" steht in der Handschrift: „Die liebe Erd' ist grün." Statt: „Und durch die Himmelsbläue": „Wohl durch die Himmelsbläue." Statt: „Die Nachtigallen singen" hieß es im Erstdruck in Gubitz' „Gesellschafter": „Die lustigen Vöglein singen." Statt: „Herab aus der laubigen Höh'" hat die Handschrift: „Wohl in der laubigen Höh'"; statt „grünen Klee": „blumigen Klee," das wieder aus: „Wohl in dem weichen Klee" entstanden ist. Und so weiter. Man sieht, wie Heine mit sorgfältigem Bedacht bessert, wie er vom Konventionellen zum Persönlichen vorschreitet und etwa das dem Volkslied geläufige „wohl" überall tilgt. Wie er das Allgemeine durch Besonderes ersetzt und so die Anschauung steigert: aus der „lieben Erde" werden

„Blumen und Bäume“ und aus den „lustigen Vöglein“ die „Nachtigallen“.

Seinen rhythmischen Sinn hat Heine am Volkslied gebildet, wie er selber einmal Wilhelm Müller vertraute. Daneben habe ihm A. W. Schlegel, dessen Schüler er in Bonn war, „viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen“. Wie Mörike zieht er die freie, mehr sinn- und gefühlsbetonte deutsche Versbildung der strenggebauten antiken vor. Schon in den „Traumbildern“ der „Jungen Leiden“, der ersten Abteilung des „Buches der Lieder“, zeigt er sich als ein Meister rhythmischen Ausdruckes, etwa in der Strophe:

Ich möcht' sie nur einmal umfangen
Und pressen ans glühende Herz!
Nur einmal auf Lippen und Wangen
K ü s s e n den seligsten Schmerz.

Aber dem feineren Ohr wird doch der tiefe Unterschied zwischen Mörikes und Heines rhythmischer Gestaltung nicht entgehen. Er liegt weniger darin, daß Mörike, wo er strenger Gesetzmäßigkeit sich befleißigt, antike Formen wie Distichen und Hexameter anwendet, Heine die spanischen Trochäen der Romantik, als vielmehr in einer völlig andern Haltung des rhythmischen Grundcharakters. Man muß ihn doch wohl als den Unterschied zwischen dem lyrischen Genie und dem forcierten Talent bezeichnen. In Mörikes Versen spricht sich unmittelbar das fühlende Gemüt aus; die Heines hat ein feingeschulter Kunstsinn gebildet. Sie sind weniger dumpf drängend, aus unergründlichen Tiefen aufquellend, wie die Mörikes, als glitzernd, beweglich, hüpfend; gesteigertes Nervenleben spricht sich in ihnen aus. Bei aller Beweglichkeit ist daher Heines rhythmische Kunst weit weniger mannigfaltig als die Mörikes. Sie verhält sich zu der Mörikes wie die gelenkigste Gliederpuppe zu dem natürlichen Körper. Jene arbeitet mit staunenswerter Virtuosität, aber ihre Bewegungen sind immer wieder dieselben, durch den Mechanismus ihres Baues vorgeschrieben. Dieser führt in völliger Freiheit seine Bewegungen aus, immer wieder neue. Durchgeht man die Liederreihen etwa des „Lyrischen Intermezzo“ oder der „Heimkehr“, so wiederholt sich in den lyrischen Epigrammen immer wieder bis zur Eintönigkeit der drei- oder vierhebige Vierzeiler mit einer oder zwei Senkungen zwischen den Hebungen, oft ohne Rücksicht auf die Stimmungsfarbe. Fast könnte man von lyrischer Fabrikarbeit sprechen, wenn die Dingerchen nicht so zart und kunstvoll wären. Es ist nicht jener Großbetrieb, den Rückert geübt hat, und man kann auch bei Heine nicht von bloßer Umstülpung der äußeren Form über den Gefühlsleib sprechen; dafür ist er zu sehr Künstler. Aber jenes schöpferische Herauswachsenlassen der Form aus dem lyrischen Erlebnis, wie es Goethe und Mörike eigen ist, der einzigartigen Form aus dem einzigartigen Erlebnis, trifft man bei Heine doch eigentlich

nicht. Er hat nur den feinsten Sinn für das Anpassen des rhythmischen Gewandes an die Liedseele. Doch neue, ursprüngliche Strophengebilde z. B. hat er keine geschaffen. Er wendet entweder die üblichen Formen des Volksliedes an — so in den „Beiden Grenadieren“ oder der „Wallfahrt nach Kevlaar“. Oder er macht, nach Art der Romantiker, rhythmische Jongleurstückchen, so in der Kirchhofphantasie der „Traumbilder“: „Ich kam von meiner Herrin Haus.“ Man täusche sich auch nicht über die rhythmische Bedeutung der „Nordseebilder“! Es bedarf nur der rezitatorischen Vergleichung etwa mit den Goetheschen Hymnen, um den Unterschied der freien Rhythmen herauszufühlen. Bei Goethe ein lebendiges, mächtiges Fluten des Gefühlsstromes, bei Heine die brüchige Sprödigkeit wesentlich intellektueller Gestaltung. Bei Goethe die spielende, von innen ausbrechende Kraft des Titanen, bei Heine das leise Zittern des „starken Mannes“, der seine Muskeln überspannt. Bei Goethe Individualisierung des Gefühls bis zu Wort und Silbe, bei Heine — mit einigen Ausnahmen — uniforme Gleichheit der bald trochäisch-daktylischen, bald jambisch-anapästischen Rhythmen. Der Unterschied liegt letzten Endes in der gedanklichen Tiefe und der Gefühlsstärke des lyrischen Erlebnisses. In Goethes Hymnen hat allumfassendes Weltgefühl sich der menschlichen Sprache bedient; in Heines Nordseebildern bläht sich einzelmenschliches Liebesungemach zu Naturkatastrophen auf.

In der Ankündigung seiner „Wage“ hat Ludwig Börne die Bedeutung des Journalisten in einem berühmten Bilde dargetan. Das Wissen, das die mühsame Forschung aus der Tiefe des menschlichen Geistes zutage gebracht, ist den Barren edeln Metalles vergleichbar, die in verborgenen Gemächern, dem Besitzer ohne Lust und Vorteil, dem Entbehrenden unbekannt oder unzugänglich, lange Zeit aufbewahrt liegen. Erst wenn die Barren, durch Zusatz von Kupfer und andern unedeln Metallen, in Geld ausgemünzt und in Verkehr gebracht werden, nützen sie dem Volke. So ist es auch mit dem Edelmetall des Wissens, und der Journalist hat die Aufgabe, es durch Zusatz von Kupfer in Kleingeld auszumünzen und in Verkehr zu bringen.

Das Bild Börnes gilt bis zu einem gewissen Grade auch für Heine. Er hat, ein virtuoser Präger, viel Edelmetall der Lyrik, das, dem Volke unzugänglich, in den Schatzhäusern der Großen lag, in gangbare Münze umgesetzt und unter die Masse ausgestreut. Das ist der innere Zusammenhang zwischen seiner Lyrik einerseits und seinen Reiseschilderungen und kulturhistorischen Essais anderseits. Seine leichten, beweglichen, wirkungsvollen Verse, in denen Gefühl und Witz den amüsantesten Hahnenkampf aufführen, wurden die gangbarste Münze, mit der das lyrische Bedürfnis des 19. Jahrhunderts bis gegen unsere Tage seine Kosten bestritt, während das Edelmetall eines Mörike jahrzehntelang im Dunkeln verborgen lag.

Viertes Kapitel.

Lenau.

Nikolaus Lenaus Lyrik kann man einem Pilze vergleichen, der, im Schatten gedeihend, aus einem Stück Waldboden seine Nahrungssäfte zieht und ein farbenbuntes Gebilde daraus schafft. Aber dieses Gebilde, statt selber zu nähren, birgt in sich ein tödliches Gift.

Alles, was die Zeit um 1830 bewegte, fand in ihm leidenschaftlich-gesteigerten Ausdruck: die Bildungsübersättigung, der intellektuelle Zug, die Zweifelsucht, die nervöse Rastlosigkeit, und, als Rückschlag, der Kleinmut, die Niedergeschlagenheit, die Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Man muß sich wohl hüten, für seinen Zusammenbruch die Zeit, in der er lebte, in einem äußerlichen Sinne verantwortlich zu machen. Die erste Schuld, wenn dieses Wort hier überhaupt am Platze ist, liegt in seinen persönlichen Verhältnissen. Aber indem diese sich so gestalteten, wie sie es taten, prägte sich in ihm ein bedeutsames Stück Zeiterleben aus. So unrichtig es wäre, zu sagen: in einer andern Zeit wäre Lenau ein anderer geworden, weil er ja dann überhaupt nicht Lenau geworden wäre — ebenso unrichtig wäre es zu leugnen, daß Lenau nur in jener Zeit des Verfalls Lenau werden konnte.

Will man sein Wesen auf ein einziges Wort zurückführen, so kann man es Heimatlosigkeit nennen. Er war in jedem Sinne niemals und nirgends zu Hause. Er hatte weder einen irdischen Ort, der ihm nach Gefühlswert oder praktischem Nutzen Heimat war, noch gab es im Leben seiner Seele ein Gebiet, wo er sich dauernd ansiedelte oder wohin er nur immer wieder seine Gedanken oder Gefühle als zu einer Ruhestätte zurücklenkte. Daher war er — was das Schlimmste war — auch bei sich selber niemals zu Hause. Nicht einmal der Name, den er als Dichter ausfüllte, war ihm ursprünglich zu eigen. Allzu gehorsam lebte er jenes Faustwort: „Ich bin nur durch die Welt gerannt." Ihm war es nicht Schein, trügerische Verkürzung eines Rückblickenden, sondern Gesetz und Inhalt seines Daseins.

Schon sein äußeres Leben ist rastlose Wanderschaft. Geboren 1802 als Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau zu Csatád, einem Dorfe im Banat, verbrachte er mit seiner Mutter, die nach dem frühen Tode von Lenaus Vater einen Arzt geheiratet hatte, seine Jugend bis zu seinem sechzehnten Jahre in Csatád, Altofen, Tokai und Pest. Von 1818—1821 lebte er bei seinen vermöglichen Großeltern in Stockerau bei Wien. Darauf je ein Jahr in Preßburg und Wien, ein halbes Jahr in Ungarisch-Altenburg. Dann wieder ein paar Jahre in Wien. 1831 verließ er Österreich und reiste nach Süddeutschland. Von Heidelberg, wo er seine Studien zu beenden

gedachte, zog es ihn immer wieder nach Württemberg, wo er sich von den Schwaben fetieren ließ. Im Spätsommer 1832 ging der Europamüde nach Amerika. Aber schon im Juni des folgenden Jahres war er wieder in Europa. Von da an lebte er, ohne dauernden Wohnsitz, bald in Schwaben, bald in Wien, bald in den Bergen. Dazwischen fallen Reisen nach München, Baden-Baden, Frankfurt a. M. und andern Orten, bis sein Geist zusammenbrach und er — im Oktober 1844 — nach der Heilanstalt Winnental verbracht werden mußte. 1847 führte man ihn nach Ober-Döbling bei Wien. Da starb er 1850.

Unrast ist das Kennzeichen seiner Bildungsgeschichte. Der allzu häufige Schul- und Lehrerwechsel, der in der Bildung des Knaben weder Plan noch Einheit aufkommen ließ, setzte sich bei dem Studenten und eigentlich auch bei dem Manne fort. Das zuerst ergriffene Studium des ungarischen Rechtes wurde nach kaum einem Jahre mit Philosophie, diese nach einem Jahre mit Landwirtschaft, diese nach einem Semester mit österreichischem Rechte, und dieses nach zwei Jahren mit Medizin vertauscht. Alle Fakultäten, mit Ausnahme der Theologie, wurden so von diesem Faustulus durchstudiert. Das Studium der Theologie als Weltanschauungslehre lief nebenbei und bildete, neben dem Dichten, die geistige Hauptangelegenheit des Mannes. Erst ein gläubiger Katholik, der durch die Gebärde des Stoikers vor der Welt seine Haltung zu behaupten suchte, erwies er bei der ersten Prüfung seinen Stoizismus als Pose und wurde durch ein unglückliches Liebeserlebnis — er erfuhr, daß das Kind seiner Geliebten Berta Hauer das eines andern war — im Jahre 1826 ein gottesleugnerischer Pessimist. Dann ließ er sich von einer Welle der Schellingschen Naturphilosophie zu Spinozas Pantheismus tragen, den er in Heidelberg eifriger studierte. Die „reizende, heroische" Idee, daß mit dem Tode die Individualität sich im All auflöse, gewährte seiner düstern Verzweiflung Trost. Zu gleicher Zeit vertiefte er sich auch in die Schriften des Mystikers Heinrich Suso und des Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert. Das Studium Herbarts reihte sich an. In seinem „Faust", der 1836 erschien, haben sich diese Versuche, sich eine Weltanschauung zu schaffen, niedergeschlagen. Der Mensch als Glied der Welt — das ist Fausts Enderkenntnis — ist „mit Gott fest inniglich verbunden und seit immerdar Mit ihm derselbe ganz und gar". Das Leben der von Gott abgespaltenen Kreaturen ist nur ein ewiges, sich aus sich selbst erneuerndes Träumen, an dem sich „Gottes Phantasie erfrischt". Befangen von diesem Träumen, hat Faust seinen Pakt mit Mephist geschlossen. Jetzt, wo er zur Erkenntnis des Seins durchgedrungen, zerreißt er das Traumgespinnst des Lebensscheins, indem er sich ersticht, und meint damit auch von dem Bösen ledig zu sein. Aber statt daß er nun ins wahre Sein zurückkehrt

und sein geängstet Haupt Gott in den Schoß legen kann, behält Mephistopheles recht, dem der Dichter das letzte Wort gegeben hat:

Du warst von der Versöhnung nie so weit,
Als da du wolltest mit der fieberheißen
Verzweiflungsglut vertilgen allen Streit,
Dich, Welt und Gott in Eins zusammenschweißen.
Da bist du in die Arme mir gesprungen,
Nun hab' ich dich und halte dich umschlungen.

Wenn Lenau einmal in sein Tagebuch schrieb: „Meine Liebe hängt durchaus mit meiner Religion zusammen," so ist eher das Umgekehrte wahr: sein Liebesleben bestimmt seine Religion. Die Untreue Bertas hatte ihn in den Atheismus hinuntergestürzt. Eine andere Liebesleidenschaft machte ihn wieder zum Gottesgläubigen. 1834 hatte er, bei einem Aufenthalt in Wien, Sophie Löwenthal, die Gattin eines Beamten, kennen gelernt. Bald stand er in heller Glut. Sie war es, die ihn zu Gott zurückführte. „Wenn ich Dich liebe, steh' ich bei Gott, denn er ist in Dir," schrieb er ihr im Februar 1837. In ihr hat er den Zauber der Persönlichkeit kennen und fühlen gelernt. Eine solche Persönlichkeit kann auch nur das Geschöpf eines persönlichen, liebenden Gottes sein. „Die starren und herzlosen Naturkräfte und Naturgesetze konnten unmöglich ein Wesen zustande bringen, wie Du bist." So wird sie ihm zum lebendigen Zeugnis Gottes und seiner unsterblichen Seele. „Du bist, woran ich glaube, was ich liebe, und worin ich fühle, daß ein lebendiger Gott mich liebt." „Ich habe in Deinem Umgang mehr Bürgschaft eines ewigen Lebens gefunden als in allem Forschen und Betrachten der Welt."

Aber das „Forschen und Betrachten der Welt" ging aller Verurteilung zum Trotze weiter. 1836 war er in Wien mit dem dänischen Theologen Hans Lassen Martensen zusammengetroffen. Auch ihm lag die Zweifelsucht der Zeit im Blute. In Berlin hatte er sich mit Hegel, in München vor allem mit dem Naturphilosophen Franz Baader beschäftigt. Unter dessen Einfluß hatte er im Glauben Ruhe gefunden. „Der Glaube", erfuhr er jetzt, „ist das Erste, die Erkenntnis das Zweite und Nachfolgende... Der Glaube selbst trägt schon die Erkenntnis als etwas noch Verhülltes in sich... Gott ist es, welcher mir die Gewißheit des Glaubens verliehen hat; Gott ist es, welcher sich durch sein Wort und seine Werke mir offenbart und mittels beider mich sein Wesen erkennen läßt... Aus dieser Gotteserkenntnis geht uns auch eine neue Welterkenntnis auf." Unter Martensens Führung durchwanderte Lenau aufs neue die Weiten des philosophischen Gedankens. Theismus, Pantheismus, Atheismus, Mystizismus, Spinoza, Hegel ... wurden erörtert und schließlich bei Baader gelandet, der Lenau, als er ihn in München besuchte, erklärte, die Welt sei für den Menschen eine Dichtung Gottes; denn die Wahrheit könne Gott nie preisgeben.

So vertiefte Martensens Philosophie zunächst den Gottesglauben, den die Liebe in Lenau erneuert hatte. „Savonarola" ist die Frucht dieser Stufe. In den Reden des Reformators hallt Lenaus Bekenntnis zu Gott und Christus wider, und in seiner Polemik gegen die Gottesleugner eifert der Dichter gegen D. Fr. Strauß, dessen Leben Jesu 1835 erschienen. Zum großen Erlebnis, das Lenaus Denken in die endgültig bestimmende Bahn gewiesen hätte, wurde die Doppelerfahrung mit Sophie Löwenthal und Martensen gleichwohl nicht. Sie blieb, wie jede andere des Dichters, Durchgangspunkt und Augenblicksstimmung. Schon 1837 regt sich der Zweifel wieder, und im Frühjahr 1837 gestand er Martensen, die im „Savonarola" ausgesprochene Weltansicht habe ihn noch nicht genug gehoben, gestählt und beruhigt gegen alle feindlichen Anfälle des geistig und sittlich verwilderten Lebens; in Stunden düstern Affektes habe er selbst die Sache Gottes preisgegeben. Aufs neue wühlte der Zweifel in ihm. Er wurde, wie Lenau selber gestand, der Held seiner „Albigenser". In „Savonarola" (V. 1057ff.) hatte er Hegels Lehre von der in der Geschichte sich auslebenden Idee befehdet. Jetzt endete er (1841) seine philosophische Odyssee selber bei Hegel und erkannte, daß doch nur auf der von Hegel gebrochenen Bahn die Menschheit könne befreit werden, und pries die „kolossale Denkkraft Hegels", seine Dialektik, „die Felsen zu spalten" vermöge. Hegels Lehre von der Idee wird verkündet, wenn es in den Albigensern heißt (V. 3099ff.):

Gedanke heißt der Heilige, der Held,
Der im Urkampf erstegt dies weite Feld;
Er hat getaucht die Sterne in sein Licht,
Er gab den Stand den Sternen und die Flucht,
Hält ewig fest die strenge Sternenzucht;
Sein ist die ganze Welt und ihr Gericht.

Aber Lenau hatte Hegels Idee in seinem Sinne umgebogen und, wie so mancher Schüler Hegels, ihren Inhalt nicht in dem Wesen der sittlichen Vernunft, sondern in der Dialektik ihrer Erscheinungsweise gesehen. Die Form von Hegels philosophischem Gedanken war dem Epigonen, bezeichnend genug, wichtiger als der Inhalt erschienen. Die kämpfende Idee war in Lenaus Seele zum streitenden Zweifel geworden. Er hatte bei Hegel gelandet, weil er in ihm eine Bestätigung der ihm angeborenen Zweifelsucht gefunden — eine philosophische Rechtfertigung seiner religiösen Zickzackfahrten. Und so deutet er denn, ganz im Sinne der revolutionär gerichteten Zeit, am Schluß der „Albigenser" die ganze Geschichte als die Wirkung des sich auflehnenden, zweifelnden Denkens:

Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille, und so weiter!

Was für ein Schluß, dieses „und so weiter"! Wie eröffnet er den Ausblick auf ein unendliches Feld unaufhörlicher Geisteskämpfe! Wie ist er ein Ausdruck der unseligen Ruhelosigkeit des Dichters selber! Trotz oder vielmehr gerade wegen seiner rastlosen philosophischen Studien kam er nie zum Weltanschauungserlebnis. So blieb ihm alle Weltanschauung bloßer Stoff, Reflexion, ohne formbildende Kraft.

Denn es gebrach ihm dazu die Leidenschaft. Das scheint widersinnig gegenüber einem Dichter, der einmal von sich sagte, daß der Affekt sein Leben verzehre, und der in seinen Gedichten so oft von „wildem" Sehnen, „wildem" Liede, „wildem" Schmerz u. dgl. spricht. In Wahrheit aber ist diese Leidenschaft nicht die schöpferische Kraft, die Welt mit dem übermächtigen Gefühlsstrom des glühenden Herzens zu erfüllen, sondern die Schwäche des Belasteten, mehr Aufgeregtheit als Glut. Etwas Zitterndes, Gebrochenes. Er selber fand, daß der plötzliche Wechsel seiner Stimmungen von der höchsten Freude zur tiefsten Düsterkeit eine krankhafte Spannung seiner Seele verrate, und Kerner schrieb an Karl Mayer, daß in Niembsch ein Dämon sei, der in einer Viertelstunde sein Gesicht zwanzigmal verändere. Schon das Kind stand dem Leben mit innerem Bangen gegenüber; als Sechsjähriger konnte er halbe Tage lang darüber weinen, daß er sterben müsse. Der Blick des Lyrikers haftet immer wieder an Bildern der Vergänglichkeit und des Sterbens: Er beklagt („An meine Rose"), wie die Augenblicke schwinden und wie er selber immer eilen muß mit allem seinem Lieben, „von Stürmen fortgetrieben". Die Rose sieht ruhelos den Bach vorbeiziehen („Liebe und Vermählung") und wird schließlich selber von ihm davongetragen. „Vergänglichkeit", so ruft der Dichter („Die Zweifler"):

es ist von deinem Bronnen
Tiefinnerst jede Kreatur durchronnen;
Es braust in meines Herzens wildem Takt,
Vergänglichkeit, dein lauter Katarakt.

Diese innere Gebrochenheit und Unsicherheit seines Wesens steigerte eine Mißerziehung. Der Vater war von seiner zügellosen Sinnlichkeit früh aufgezehrt worden. Die Mutter, nicht minder leidenschaftlich, hängte sich mit Affenliebe an ihren „Niki" und verzog ihn über ihre schmalen Mittel. Ihrem verderblichen Einflusse suchten die braven Großeltern entgegenzuwirken, indem sie ihrer maßlosen Zärtlichkeit und Vergötterungssucht Ordnung und Strenge gegenüberstellten. So wurde der Knabe und Jüngling zwischen zwei feindlichen Mächten hin- und hergerissen, und, verweichlicht wie er war, neigte er in seinem Herzen zu der Partei, die ihn hätschelte, und floh zu der Mutter, wenn Schule oder Großeltern ihn etwas hart anfaßten. Diese Überempfindlichkeit des Schwachen war nur die Kehrseite eines maßlosen Selbstgefühls. Nichts zeigt es so grell wie sein

Verhältnis zu Goethe. Er, dessen Gedichte nicht ohne Goethe denkbar sind, dessen „Faust" auf Schritt und Tritt an Goethes Werk erinnert, maßte sich doch an, „den profanen Schmutz wieder abzuwaschen, den Goethe der Poesie durch fünfzig Jahre gründlich einzureiben bemüht war". (An E. Reinbeck 30. X. 37.) Das ist der Epigone, der, wie Hebbels Kandaules, aus Schwäche zum Empörer wird.

Es hatte ihm von Anfang an die wohltätige Korrektur der Außenwelt gefehlt, und wo sie sich einstellen wollte, hatte er sie gemieden. Dieses Selbstgefühl aber entsprang nicht der innern Gewißheit der Kraft. Es war mehr das Streben, als das Genie behandelt zu werden, das er zu sein sich verpflichtet fühlte, dank der Vergötterung durch die Mutter. Da er es aber nicht oder nicht so sehr war, wie er meinte, so geriet er immer tiefer in den Zustand der Selbstüberspannung und Selbstaufreizung hinein und scheute sich nicht, sich den Anschein dessen zu geben, was er sein wollte. Und schließlich ließ sich in seinem Leben und Dichten die posierende Geste nicht mehr vom natürlichen Herzschlag unterscheiden. Er gewöhnte sich selber daran und gefiel sich darin, der „wilde Niembsch" zu sein. Und nun schloß sich der verderbliche Kreis. Seine Eitelkeit bedurfte der schmeichelnden Vergötterung, wie der Opiumraucher seines Narkotikums, und steigerte sich an ihr immer mehr. Deswegen liebte er die Schwaben so sehr, weil sie in ihrer kleinbürgerlichen Weltfremdheit ihn wie ein seltsames Wundertier anstaunten. Seine Gereiztheit explodierte in wilden Katastrophen, wann, wie in dem Erlebnis mit Berta Hauer, seine Eitelkeit getäuscht wurde oder die Welt den Wechsel auf Ruhm, den das forcierte Talent ihr präsentierte, nicht zu zahlen sich bewogen fühlte. Und dann folgte der Absturz in die Depression und Melancholie. Mit dem „Weltschmerz" mußte die Überhebung bezahlt werden, bis ein neuer Vergötterungsrausch ihn aus dem Abgrunde emportrug. So stellt sich, nüchtern betrachtet, der „wilde Dämon" dar, der sein Leben verwüstete.

Mehrmals reichte ihm das Leben die aufrichtende Freundeshand. Aber jedesmal war er zu schwach, sie festzuhalten. 1831 schenkte ihm ein schönes und tüchtiges Schwabenmädchen, Lotte Gmelin, die Nichte Gustav Schwabs, ihre Neigung. Er empfing selbstgefällig die Zeichen ihrer Liebe, erwiderte sie und wich dann zurück. Ähnlich ging es ihm 1839 mit der Sängerin Karoline Unger, und auch die Heirat mit Marie Behrends, mit der er sich 1844 verlobte, wäre kaum vollzogen worden, selbst wenn sie nicht sein ausbrechender Wahnsinn gehindert hätte. So war es denn kein Zufall, daß er in dem Netze hangen blieb, das die schöne, geistreiche, ehrgeizige Sophie Löwenthal nach ihm auswarf. Ihr hat er das Tiefste gegeben, was in seiner Seele war, und seine Briefe und Tagebuchblätter an sie sind in Wahrheit seine schönsten, jedenfalls seine ehrlichsten Gedichte. In diesen kurzen, nervösen, zitternden Ergüssen

hatte er einmal die Form gefunden, in der sich sein Wesen von innen heraus aussprechen konnte. Aber diese Liebe war doch das größte Unglück des Mannes. Denn Sophie besaß nicht die sittliche Größe der Frau von Stein und Lenau nicht die Mannhaftigkeit Goethes. Sie lockte den Unseligen immer wieder an sich heran, zuerst, wie es scheint, aus Eitelkeit, nachher wohl aus eigener Leidenschaft. Sie spannte seine Nerven durch Blicke, Worte und Küsse aufs fürchterlichste; aber sie gewährte ihm die wohltätige Entspannung nicht, indem sie ihm das letzte versagte. Und er, statt sich aufzuraffen und sie zu fliehen, kehrte immer wieder zu ihr zurück, umkreiste sie und streute ihr die Rosen seiner blutenden Leidenschaft zu Füßen. Es war letzten Endes doch das grausame Spiel der Katze mit der Maus. In dieser furchtbaren, aber nicht fruchtbaren Leidenschaft wird Lenaus Leben zur Tragödie.

Mit seinem weichen und empfindsamen Herzen flüchtete er sich in die Natur. Sie sollte ihm bieten, was ihm die Menschen versagt, weil er zu kraftlos war, es sich zu nehmen: eine Heimat. Aber, und das ist der Schlußstein seines Unglücks, er fand die Heimat auch hier nicht. Statt daß er in seliger Hingabe, wie Mörike, in ihr aufging, raste er in seiner Ruhelosigkeit durch sie hin. Seine Reise nach Amerika ist eine „Flucht zur Mutter Natur". Die ausschweifendsten Hoffnungen knüpft er an den Aufenthalt dort. Er will seine „Phantasie in die Schule der Urwälder schicken". „Der ungeheure Vorrat schöner Naturszenen ist in fünf Jahren kaum erschöpft." „Den Niagara will ich rauschen hören und Niagaralieder singen. Das gehört notwendig zu meiner Ausbildung. Meine Poesie lebt und webt in der Natur, und in Amerika ist die Natur schöner, gewaltiger als in Europa. . . Ich verspreche mir eine wunderbare Wirkung davon auf mein Gemüt." Aber schon aus dem Kanal von Texel klingt es weniger zuversichtlich: „Ich hoffe das Beste." Und kaum ist er drüben, so geht das Klagen an: „Wie mir Amerika gefällt? — Fürs erste: rauhes Klima. . . Fürs zweite: rauhe Menschen. Ihre Rauheit ist aber nicht die Rauheit wilder kräftiger Naturen, nein, es ist eine zahme und darum doppelt widerlich. . . Die Natur ist hier entsetzlich matt. Hier gibt es keine Nachtigall, überhaupt keine wahren Sangvögel. . . Der Natur wird es hier nie so wohl ums Herz oder so weh, daß sie singen müßte." So kehrt er so rasch als möglich wieder in die Arme der ihn vergötternden Schwaben zurück.

Immer ging es ihm so mit der Natur. Seine Liebe zu ihr war nicht ein Aufgehen in ihr, sondern wilde Sehnsucht nach ihr, dann ein dämonisches Rasen durch sie, und zuletzt die schmerzvolle Erinnerung an sie. Er liebt darum in der Natur nicht den kleinen Einzelfleck, die stimmungsvolle Idylle, sondern die öde Weite: das Meer, die Alpen, den Urwald. Wie bezeichnend ist es, daß er der deutschen Lyrik die Darstellung der Pußta erschlossen hat! Über die weite ungarische

Steppe schweifen die Zigeuner, sprengen die Pferde, ziehen die Soldaten, wandert der ewige Jude Ahasver, fliegen die Wolken und streift der ruhelose Dichter:

Ich zog durchs weite Ungarland;
Mein Herz fand seine Freude,
Als Dorf und Busch und Baum verschwand
Auf einer stillen Heide.

Aber auch das Wandern durch die Natur macht ihn nicht froh. Es lebt sich nur seine unselige Rastlosigkeit darin aus. Seine „Reiseblätter" sind etwas ganz anderes als Eichendorffs oder Mörikes Wanderlieder. Wirklich „Reiseblätter": losgerissene Seiten. Es ist keine Stetigkeit der Bewegung in ihnen, die das Herz mit Lust füllt, sondern Gefühl und Geschehen stellen eine nervös gebrochene Linie dar. Der Dichter hastet von Ort zu Ort, verweilt kurz und wühlt aufs Papier, was ihn überall bewegt: den Indianerzug, den Selbstmord dreier Indianer, ein Bild des Niagara, ein Erlebnis in einem Blockhaus. Und dann im Fluge weiter:

Wald und Flur im schnellen Zug
Kaum gegrüßt — gemieden;
Und vorbei, wie Traumesflug,
Schwand der Dörfer Frieden.

So heißt's im „Postillon". Nur einmal macht hier der Schwager einen längeren Halt: am Kirchhof, wo sein Kamerad ruht, dem er seine Wandergrüße schmettert:

Weiter ging's durch Feld und Hag
Mit verhängtem Zügel;
Lang mir noch im Ohre lag
Jener Klang vom Hügel.

Auch im Schoße der Natur blieb er immer er selber. Der Rastlose, Gehetzte, „Wilde", der kaum flüchtig den Blick auf die Umgebung wirft und ihn dann um so tiefer und länger wieder in seine eigene Seele versenkt. Was Wunder, daß er darob zum Narcissus wurde, der im Spiegel der Natur stets nur sein eigenes Bild sah? Schon in seinen Briefen fällt diese sofortige Einschlingung des Naturlebens ins menschliche Seelenleben auf. Wie auf der Reise aus Stuttgart ein schöner Schmetterling seinen Wagen umfliegt, ist es ein Gedanke von Emilie von Reinbeck, der ihn begleitet. Beim Anhören des Glockenspiels in Amsterdam wünscht er, es möchten seine Stunden so harmonisch zusammenklingen wie diese Glocken. Die in eine enge, tiefe Schlucht sich zusammendrängende Salzach bei Neuberg (Steiermark) erweckt in ihm die Vorstellung, „wie wenn sich ein ganzes Leben zusammendrängt in eine tiefe heftige Leidenschaft. Ungeheure Felsen liegen umher als einzelne Ausbrüche, in denen sich ein grollender Geist Luft machte". Die Raben, die über die schneebedeckte Heide flattern, sind ihm die schwarzen Gedanken der Heide. Überall und immer träumt sein

maßloser Subjektivismus sein eigenes Seelenleben, und nur dieses, in die Natur hinein. Die Natur muß ihm, wie er einmal Emilie von Reinbeck schreibt, „poetische Ideen entgegenstreuen". Für die wirkliche Natur, ihre Außenseite wie ihr Innenleben, ist der Mensch so blind, wie nur je ein Zeitgenosse Hegels.

So starrt denn auch dem Dichter überall sein eigenes, sehnsuchtverschwimmendes oder leidenschaftdurchwühltes Antlitz aus der Natur entgegen. Er malt („Dein Bild") die Züge der Geliebten in sie hinein, wie Heine; er sieht sie in des „Abends Rosen", im Abendstern. Des Baches Wellen kräuseln um ihr zitterndes Bild. Er sieht die Blitze trunkenhaft um ihre Züge schwanken, wie seiner tiefen Leidenschaft aufflammende Gedanken. Ähnlich spiegelt die Natur sein Seelenleben in den schönen Schilfliedern, die aus dem Erlebnis mit Lotte Gmelin entstanden sind. Im vierten meint er ihr langes Haar im Sturme wehen zu sehn, wie die schwarzen Wolken dahinfahren. Die scheidende Sonne, der müde Tag, die niederhängenden, traurig säuselnden Weiden, der stille, tiefe Teich: alles ist ihm ein Bild seines Abschiedes von Lotte:

In mein stilles, tiefes Leiden
Strahlst du, Ferne! hell und mild,
Wie durch Binsen hier und Weiden
Strahlt des Abendsternes Bild.

Wo immer die Natur als handelnd dargestellt ist, scheint sie nicht aus ihrem Wesen, von innen heraus, zu handeln, wie bei Goethe oder Mörike, sondern ihr Handeln ist in die Formen menschlichen Erlebens gekleidet. Des Mondes holder Glanz flicht (im letzten Schilfliede) „seine bleichen Rosen in des Schilfes grünen Kranz". Die düstre Wolke ist („Himmelstrauer") ein Gedanke, der am Himmelsantlitz wandelt; der Strauch wirft sich, wie auf seinem Lager der Seelenkranke, im Winde hin und her; des Himmels Wimper blinzt, wie ein Auge, das weinen will. Der Stil seiner Naturdarstellung ist daher nichts weniger als anschaulich im eigentlichen Sinne. Es ist ein Stil des „als ob", wie er denn diese Konjunktion oder sinnverwandte in seinen Gedichten besonders liebt.

Die Folge seiner Heimatlosigkeit war sein „wildes Weh". Ein Trübsinn war in ihm, der sich manchmal zu leidenschaftlichsten Verzweiflungsausbrüchen aufbäumte, dann wieder zu weicher Melancholie eindämmerte. Wer will im einzelnen entscheiden, wieviel an dieser Lebensstimmung echt, wieviel Pose war? Der Grund jedenfalls ist wahr; die Art, wie er aus seinem Schmerze Kapital schlug, nicht immer frei von Selbstgefälligkeit. Mit der Wollust der Selbstpeinigung wühlte er sich mehr und mehr in seinen Weltschmerz ein und steigerte seine Bedeutung durch die Vorstellung, ein Märtyrer der Zeit zu sein. Seine Heimat Österreich hat freilich gelegentlich schnöde und brutal an ihm gehandelt. Als er, ohne

Wissen der österreichischen Zensur, seinen „Savonarola“ in Stuttgart erscheinen ließ, lud man ihn in Wien vor Gericht und veranstaltete eine hochnotpeinliche Untersuchung. Schon 1830 hatte er in seinem allegorischen Traum „Glauben, Wissen, Handeln“ es beklagt, daß dem Handelnden die Zeit nur Ketten und Beil reiche und Germania, die gute, wie Hellas und Roma gestorben sei. In Wahrheit aber verstand er, der Epigone, seine Zeit nicht, die dem Realismus zustrebte. Als er 1843 im Homer das Wort ἀμφιμέλας (ringsum schwarz) fand, meinte er, daß es seinen Seelenzustand treffend bezeichne. Um und um schwarz sei seine Seele. „Ein Dichter kann heutzutage nicht glücklich sein, denn die Zeit will nichts von ihm, wie sie überhaupt keinen Diskurs mehr hören, sondern überall praktische, tatsächliche Hilfe haben will.“

Diesen Schmerz gießt er der Natur ein. Ein gesteigerter Matthisson, sammelt er aus der Natur alle schweren und trüben Erscheinungen und stellt sie willkürlich zu dunkeln Bildern zusammen — Bildern ohne eigenes organisches Leben. Wie auf die Lieder der Sehnsucht unmittelbar die der Erinnerung folgen, wie in den Reihen seiner Naturgedichte unmittelbar an die Gruppe „Frühling“ sich die Gruppe „Herbst“ anschließt und der Sommer dazwischen fehlt, so fehlt seinen Naturbildern überhaupt die Farbigkeit, die das starke, sommerliche Sonnenlicht über die Welt zaubert. Die Landschaft Lenaus ist immer von einer Wolkendecke verhängt. Sogar in der lieblichen Maiennacht fliegen Silberwölklein. Bald sind es die Flöre der Sehnsucht, die die Natur verhüllen, bald breitet sich das eintönige Regengrau aus, bald ballen sich die schwarzen Gewitterwolken zusammen, die der Donner durchrollt und die Blitze durchzucken. „Sturmesmythe“ z. B., eines seiner besten Gedichte, stellt diesen in die Natur hineinphantasierten Weltschmerz dar.

Die erste Sammlung seiner Gedichte gab Lenau 1832 unter dem Titel „Gedichte“ heraus. „Neuere Gedichte“ erschienen 1838. Im Frühjahr 1844 bereitete er eine letzte Ausgabe vor. Für seine innere Künstlerberufung ist bezeichnend, was sein Schwager und Biograph Schurz überliefert: Lenau schwankte lange zwischen Philosophie und Dichtung. Weil Schurz Verse machte, so entschloß er sich, Dichter zu werden. „Wär' ich, sein damaliger Hauptumgang, anstatt Dichter — Philosoph gewesen, er hätte sich sicher der Philosophie in die Arme geworfen.“ Das mag, in dieser Form, ein allzu mechanisches Urteil sein. Aber die Tatsache bleibt, daß Lenau in seinem neunzehnten Jahre aus dem Wetteifer mit einem Freunde und aus nachempfundener Lektüre — sie lasen zusammen vor allem Klopstock, Hölty, Jacobi, Bürger, also Dichter von vorgestern — selber zu dichten anfing, nicht aus dem Drang inneren Erlebens heraus. Es war in ihm keine Formkraft, so wenig wie in den andern forcierten Talenten. Statt in dem Erlebnis das Eigentümliche der Seele mit dem

Stoffe der Welt glühend zusammenschmelzen zu lassen und daraus das neue Kunstgebilde zu schaffen, gewöhnte er sich von Anfang an, seinen Stoffen altbekannte Formen, d. h. Vers- und Strophengebilde überzustülpen. Auch er ist nie dazu gekommen, für ein individuelles Gefühl eine von ihm geprägte Form zu finden. Seine Sprache ist eigentümlich nur durch die Vereinseitigung und Übertreibung nach der Richtung des Wilden und Dunkeln. Also mehr stofflich, denn künstlerisch. Ein neues Empfinden und Fühlen prägt sich in ihr nicht aus. Wie konventionell etwa ist in dem Lenzgedicht (zu Beginn des Zyklus „Frühling") der Gegensatz zwischen dem Lenz, dem „schönen Jungen", und dem Winter, dem „alten Recken" durchgeführt! Man meint einen Schüleraufsatz zu lesen. Wie ganz anders persönlich klingt Mörikes: „Frühling läßt sein blaues Band Wieder flattern durch die Lüfte." Den Bann der literarischen Überlieferung beweisen Gedichte wie „Mondlicht" („Dein gedenkend irr' ich einsam Diesen Strom entlang; Könnten lauschen wir gemeinsam Seinem Wellenklang!"), das nach Motiven, Stimmung, Rhythmus und Sprache von Goethes „An den Mond" abhängt; „An die Ersehnte," das durch Goethes „An die Entfernte" hervorgerufen wurde; das „Reiterlied", das einer der Ableger des Schillerschen Reiterliedes ist. Ja, sogar die alten lyrischen Ladenhüter aus der Anakreontik, Philomele, Hesperus, legt er wieder aus.

Auch seine „wilde" Leidenschaft lebt sich nicht eigentlich rhythmisch aus. Das einzig Persönliche an seiner rhythmischen Gestaltung ist die Vorliebe für die kurzen Verse und die vierzeiligen Strophen. Der Ausdruck seines Gefühlslebens bekommt dadurch etwas Abgerissenes, Zerhacktes, Nervöses. Niemals aber greift uns in seinen Gedichten ein inneres Drängen und Fluten unmittelbar ans Herz, wie bei Mörike. Die innere Bewegung bleibt stofflich. Man hört bei Lenau auch in leidenschaftlichsten Gedichten nur Wörter wie „Sturmeswut", „hastig bange", „Tränenguß", „Wundenriß", „todestrunken" u. dgl., aber die Sätze, die diese wilden Gefühle darstellen sollen, bäumen sich nicht auf, übersprudeln nicht, sondern traben, wie eine gefügige Herde unter der Peitsche des Treibers, unter dem Zwang des gleichmäßigen Versmaßes dahin. Der „Selbstmord" spricht:

Scheitert unsre Brust an Klippen,
Hingeschellt von Sturmeswut;
Trinkt mit aufgerißnen Lippen
Unsre Wunde Schmerzensflut;

Schöpft das Herz dann hastig bange
Aus der Brust den Tränenguß,
Weil es sonst, vom Wellendrange
Überströmt, versinken muß:

Dann wird auch der Sturm beschworen,
Helle wird die Finsternis usw.

Genau im gleichen Versmaß werden in den „Schilfliedern" Bilder des Abendfriedens und der stillen Wehmut entworfen. Dies aber deutet doch auf eine Diskrepanz zwischen Stimmungsmotiv

und Form. Es ist, als ob der Dichter, innerlich unsicher und gebrochen, sich gewaltsam an einer festen äußern Form halten müßte. In freien Rhythmen hat Lenau niemals sein doch so stark bewegtes Innenleben ausgeströmt.

All das weist auf Versagen der künstlerischen Kraft hin. Jener Geisteszustand, der durch die Klassiker und Romantiker verkörpert ist, hatte sich erschöpft. Der ausgehöhlte Stamm brachte keine lebenden Blätter und Zweige mehr hervor. Oder dann, wie man es etwa bei bestimmten Krankheiten der Bäume beobachten kann, seltsam krause und verschnörkelte. Wessen Dichtung sich wesentlich von den alten Ideen und Formen nährte, der mußte entweder ein Virtuos werden wie Rückert, Platen und Heine, oder er mußte, wie Lenau, den eintönigen Klagegesang einer sterbenden Welt anstimmen.

Eine neue Lyrik mit neuen Stoffen und Formen konnte nur ein neuer Geisteszustand schaffen: der Realismus. Es ist die Frage, ob es ihm gelang.

Sechstes Buch.

Im Zeichen des Realismus.

Erstes Kapitel.

Das Wirklichkeitserlebnis.

In Immermanns „Epigonen" gibt der Realist Wilhelmi seinem Freunde Hermann den Rat: „Lege den Gehalt einer Gesinnung auch in das kleinste Tun! Sprich nichts, als was du wirklich gedacht hast! Sei wahr in jedem Atemzuge!" Immermann sprach damit aus, was der bildungsmüden, mit allen Winden segelnden, zersetzten und verzweifelnden Zeit nottat: Ehrlichkeit der Gesinnung an Stelle des gehaltlosen Glänzens.

Im Grunde kam das Elend daher, daß man sich krampfhaft an eine abgelebte Gedankenwelt anklammerte, wie jener Mann der orientalischen Parabel an die lose Wurzel am Brunnenrand, immer in Angst, ins Bodenlose zu stürzen, wenn man sie losließ. Die große Erfahrung, Stoff- und Formquelle des Klassizismus war das Erlebnis des Menschen als Einzelpersönlichkeit gewesen in ihrer sinnlichen und geistigen Wirkungsform. Von der gewaltigen Gemütserschütterung der „Genies" des Sturms und Drangs war er ausgegangen. Hier hatte Goethe die bestimmende Stellung zur Welt gewonnen. Das Urerlebnis einzelmenschlicher Genialität als Empfindungskraft gab auch den durchgeistigtesten und abstraktesten Schöpfungen seines Alters den starken Gehalt wirklichen Lebens. Dieses Genieerlebnis der Sturm- und Drangzeit wirkt, bei allem Gegensatze im einzelnen, richtunggebend bis in die letzte Auszweigung der Romantik nach. Eigentümlich ist der Romantik nur die Intellektualisierung des Genies. Damit aber war die Persönlichkeit mehr und mehr nur Form geworden ohne Erlebniskraft und -inhalt. Geistreiche Beweglichkeit ohne Körperlichkeit. Freiheit, die keinen Lebenswert hatte und bloßes Spiel war, weil man sie nicht gegen die Ansprüche und Verpflichtungen einer Wirklichkeit zu verteidigen brauchte. Der romantische Geist war zum Glühfaden in einer Lichtbirne geworden: von einer Glaswand umgeben, leuchtete er nur noch im luftverdünnten Raum; er verbrannte nicht mehr; er spürte die Wirklichkeit nur

noch als dumpfen Druck auf die Glaswand und ging zugrunde, wenn sie sie eindrückte.

Alles schöpferische Leben entspringt einem Gefühlserlebnis. Nicht einem Wissen, sondern einem Glauben. Und jeder Glaube verlangt das Opfer des Intellektes. In diesem Falle die Preisgabe der Universalität der betrachtenden Persönlichkeit an die Einseitigkeit der wirkenden. Der Wanderer, der des Sportes wegen einen Berggipfel ersteigt, mag von ihm die ganze Welt überblicken; aber der Landmann, der seinen Acker bebaut, sieht nicht über seine Scholle weg. Er klebt daran, indes der Wanderer von Ort zu Ort zieht. Aber nur der Landmann schafft unmittelbar durch sein Tun neues Leben. In der Zeit selber rang sich diese Erkenntnis durch. Chamisso sprach sie aus, wenn er 1838 Gesinnung und Charakter die Wurzeln von Bérangers Poesie nannte. Sie sprach sich aus in dem Schlagwort Talent und Charakter, durch das man den Gegensatz zwischen Heine und Börne auszudrücken suchte und freilich es allzu einseitig tat. Und doch mag es gelten, wenn man seine Bedeutung auf zwei Richtungen menschlicher Geistesart beschränkt: auf den Handelnden, der darum ungerecht ist, „gewissenlos", wie Goethe einmal sagt, weil er nur *einen* Weg vor sich sieht, den er gehen kann und muß, und den Betrachtenden und Darstellenden, der sie alle überblickt und bald den einen, bald den andern beschreitet, weil er es nur in Gedanken tut. Von den beiden, Heine und Börne, ist Börne unbedingt der modernere, obgleich er mehr als zehn Jahre älter ist als Heine. Er hatte die Ansprüche des Fortschrittes schärfer und leidenschaftlicher erfaßt, allzu leidenschaftlich und scharf, in früher Jugend schon durch die Stickluft des Ghetto vergiftet. Aber das Wesentliche ist doch, daß er mit all seinem ätzenden Witz und seinen maßlosen Angriffen gegen die ästhetischen Ideale Goethes und Schillers und die weltfremde Philosophie nicht sich, sondern der Zeit dienen wollte. Die Formkraft seines gereizten Ich war ihm nur Mittel zum Zweck, und der Zweck war der neue Mensch, der neue Gesellschafts- und Staatszustand: die Freiheit, oder besser die Befreiung, denn Freiheit bedeutete ihm nicht einen tatsächlichen Zustand, sondern die Zerstörung alles Hemmenden und Bedrückenden. Für Heine dagegen war die Freiheit nicht Zweck, sondern Mittel, und der Kampf nur Stoff für sein genießendes Ich. Um dieses drehte sich ihm alles. Seiner Ausbildung und nicht zuletzt seiner Behaglichkeit mußte die Bewegung der Ideen dienen. Sein Zeitgefühl war durchaus egozentrisch. Er kann als Symbol für den maßlosen Egoismus eines greisen und erkalteten Geschlechtes gelten, das, was ihm an Schöpferkraft abgeht, durch Habsucht ersetzen zu können meint.

So scheiden sich in den beiden zwei Menschenarten: der Mensch um 1800 und der Mensch des 19. Jahrhunderts. Der ästhetische Mensch und der praktische. Die Grenzlinie bilden etwa das vierte

und das fünfte Jahrzehnt. Die Zeit zwischen der Juli- und der Märzrevolution. Eine Periode der „Bewegung", der gesteigerten Ideenauseinandersetzung. Was für gegensätzliche Werke prallen hier zusammen! Grillparzers „Traum ein Leben" mit seiner Verurteilung des handelnden Lebens und Wienbargs „Ästhetische Feldzüge" mit ihrer Verherrlichung der schönen politischen Tat erschienen 1834. Gutzkows „Wally die Zweiflerin", Mundts „Madonna" und D. Fr. Strauß' „Leben Jesu" erschienen 1835 und kündeten, jedes an seiner Stelle, revolutionär die neue realistische Denkrichtung an. Aber noch kamen 1837 Eichendorffs Gedichte, 1838 die von Mörike. Keine Frage: die lebenskräftigen Kunstwerke wurden in den dreißiger Jahren noch von den Romantikern und ihren Nachfahren geschaffen. In den vierziger Jahren aber war es umgekehrt. Da traten 1840 bis 1846 den Geibelschen Gedichten und Tiecks „Vittoria Accorombona" Hebbels „Judith" und „Genoveva", Gotthelfs „Uli der Knecht" und „Geld und Geist", Freiligraths „Glaubensbekenntnis" und „Ça ira" und Gottfried Kellers „Gedichte" gegenüber.

Am sichtbarsten vollzieht sich der Umschwung in der Entwicklung der Hegelschen Weltanschauung. 1831 starb der Philosoph. Schon 1830 erschienen die „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" seines Schülers Ludwig Feuerbach. An seinen Namen vor allem heftet sich in Deutschland die Umwandlung des Idealismus zum Materialismus oder Realismus, wie in Frankreich an den Comtes. Seine Lehre ist ein Weiterdenken von Hegels Ideen — so weit, bis sie, nach dem dialektischen Gesetze, ins Gegenteil umkippten. Schon Hegel steht der Wirklichkeit näher als Fichte oder Schelling. Man hat in seinen späteren Werken oft den Eindruck, als ob das schöpferische Denken der Weltvernunft im Grunde nur die Kulturtätigkeit des Menschen sei, die sich an dem Stoffe der Wirklichkeit abarbeitet, — wie seine „Vernunft" denn auch mehr und mehr Rationalität wird.

Feuerbach wirft diesen Begriff der Weltvernunft beiseite und kennt nur noch die Wirklichkeit. Sie ist ihm nicht mehr Darstellung des logischen Gesetzes, Vernunft, sondern sie ist schlechthin. Das große Etwas, das uns nur in Einzelgestaltungen nahetritt. Das wir nicht denkend begreifen, errechnen können: „Das Wirkliche ist im Denken nicht in ganzen Zahlen, sondern nur in Brüchen darstellbar. Dies beruht auf der Natur des Denkens, dessen Wesen die Allgemeinheit ist, im Unterschied von der Wirklichkeit, deren Wesen die Individualität." Also die Wirklichkeit ist durchaus irrational. Alles, was wirklich ist, würde Feuerbach im Gegensatz zu Hegel erklären, ist unvernünftig. Man muß der Wirklichkeit also, will man sie begreifen, zuerst mit den Sinnen, beobachtend, nicht denkend, spekulativ, gegenübertreten. Das Denken hat nur die sekundäre Aufgabe, die Sinneswahrnehmungen vergleichend zu klären und zu vertiefen. Der

„wahre, wirkliche, ganze" Mensch ist für Feuerbach nicht der in sein Inneres versunkene Philosoph, sondern der, der „Augen und Ohren, Hände und Füße" hat. Darum nennt er die Wirklichkeit nicht Welt, sondern Natur. Und Natur ist ihm „der Inbegriff aller sinnlichen Kräfte, Dinge und Wesen, welche der Mensch als nicht-menschliche von sich unterscheidet. . . Natur ist alles, was dem Menschen . . . unmittelbar, sinnlich als Grund und Gegenstand seines Lebens sich erweist. Natur ist Licht, ist Elektrizität, ist Magnetismus, ist Luft, ist Wasser, ist Feuer, ist Erde, ist Pflanze, ist Mensch, soweit er ein unwillkürlich und unbewußt wirkendes Wesen . . . ich appelliere bei diesem Worte an die Sinne".

In den Begriff der Weltvernunft hatte sich der Gott des Christentums bei Hegel entpersönlicht. Feuerbach entgottet mit der Preisgabe der Weltvernunft die Wirklichkeit überhaupt. Die logische Gesetzmäßigkeit der Welt wird ihm zur menschlichen Denktätigkeit. So wird der Mensch der Herr der Erde, der alles, auch seinen Gott, nach seinem Bilde schafft. Das Geistige ist nicht mehr als Immanenz, sondern nur noch als Produkt des menschlichen Gehirns da. Es gibt keine Seele im religiös-mystischen Sinne, daher auch keine Unsterblichkeit und kein Jenseits. An die Stelle der himmlischen Seligkeit, die dem Guten als Belohnung winkte, tritt das irdische Glück des Menschen, an die Stelle des göttlichen Sittengesetzes das soziale Soll, die Verpflichtung, im Gefühl der Solidarität aller Menschenwesen das Seine beizutragen zu einer möglichst großen Blüte irdischen Wohlseins. „Die Verneinung des Jenseits hat die Bejahung des Diesseits zur Folge; die Aufhebung eines besseren Lebens im Himmel schließt die Forderung in sich: es soll, es muß besser werden auf der Erde; sie verwandelt die bessere Zukunft aus dem Gegenstand eines müßigen, tatlosen Glaubens in einen Gegenstand der Pflicht, der menschlichen Selbsttätigkeit . . . wir müssen an die Stelle der Gottesliebe die Menschenliebe als die einzige, wahre Religion setzen." So schließt Feuerbach den Zwiespalt zwischen dem philosophischen Denken und den Ansprüchen des Tages und füllt die Kluft zwischen dem wirklichkeitsabgewandten religiösen Sittengesetz und der Forderung des praktischen Lebens aus. Seine Lehre ist die philosophische Begründung des nun auf allen Gebieten sich betätigenden Wirklichkeitssinnes des Menschen des 19. Jahrhunderts. Die demokratische Politik wie die mächtige Ausbreitung des volkswirtschaftlichen Schaffens erhalten durch sie ihre Begründung. Eine gewaltig wachsende und rasch sich verzweigende wissenschaftliche Forschung türmt Haufen von Wirklichkeitstatsachen auf und vermehrt die Kenntnis des Lebens, wie es scheint, ins Unbegrenzte. Der Materialismus ergießt sich fesselos und befruchtet Denken und Handeln.

Auch die Dichtung zog reichsten Gewinn aus der Umwendung

des Weltbildes. Hatten die Dichter im Zeitalter Hegels nach außen zu sehen mehr und mehr verlernt und sich in den dämmernden Gründen der eigenen, sich immer mehr leerenden Seele verloren, so war ihnen jetzt durch Feuerbachs Staroperation die reiche Wirklichkeit wieder erschlossen und die Möglichkeit des Erlebnisses zurückgegeben. Es ist die Auseinandersetzung mit der sinnlich-praktischen Erdenwirklichkeit in irgendeiner Form. Eine Auseinandersetzung, die aber nun nicht mehr in eine tragische Abkehr des Dichters von der Wirklichkeit ausläuft, wie in romantischer Zeit, sondern zur freudigen Hingabe an sie führt; ist sie doch nun nicht mehr armselig und einengend, sondern reich und erlösend.

Nun begann eine neue gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Leben. Wie der Dichter selber ein anderer geworden war, helläugig und von feinster Witterung gegen das Wirkliche, so zog auch ein neuer Menschenschlag in sein Werk ein. An die Stelle des träumenden Romantikers und des grübelnden Intellektuellen tritt der freudig-schöpferische, der Politiker und Geschäftsmann. Der Abenteurer, der noch durch Spielhagens Romane spukt, steht zwischen beiden. Neue Probleme und Motive sprossen auf, wie die Blumen im Frühling.

Im höchsten Greisenalter hat Goethe den Umschwung als erster erlebt und mit jugendlicher Frische erfaßt. Die „Wanderjahre" bedeuten die Wendung vom ästhetischen zum praktischen Lebensideal, dem auch Faust huldigen lernt. Alle Gestalten des Romans erfahren oder bekennen in irgendeiner Form: nicht mehr die Schönheit, sondern der Nutzen beherrscht die Welt. Nicht mehr die geistige Universalität, sondern die tätige Einseitigkeit. Wilhelm Meister, der einst ausgezogen ist, das Königreich der Bildung zu erobern, findet den grauen Lastesel eines praktischen Berufes und wird Wundarzt. Bei allen, dem innersten Zuge des Werdens folgenden Dichtern der Zeit tritt diese Wendung auf. Grillparzer wendet sich von der Verherrlichung des romantischen Quietismus in dem „Goldenen Vlies" und dem „Traum ein Leben" dem Problem des Staates und des Herrschers zu in „König Ottokars Glück und Ende", der „Jüdin von Toledo", und vor allem der „Libussa". Hebbel läßt das Herrscherproblem aus dem gärenden Grunde der sich wandelnden Weltanschauung hervorwachsen in „Agnes Bernauer", „Herodes und Mariamne" und „Gyges und sein Ring". Willibald Alexis und Heinrich Laube beleuchten geschichtliche Kämpfe der Vergangenheit mit den Problemen der Gegenwart. Gutzkow stellt die religiös-politischen Bewegungen der Zeit und Freytag das Berufsleben ihrer Menschen dar. Gottfried Keller endlich gibt in seinem „Grünen Heinrich" den Zeitroman par excellence und schildert gesetzmäßig-symbolisch die Umwandlung des romantischen Kunstmenschen in den Tatmenschen der realistischen Gegenwart. So machen Drama und

Roman, auf den Reichtum äußeren Lebens angewiesen, die Fülle aus der neuen Weltanschauung strömender Stoffe sich zunutze.

Und die Lyrik?

Ihre Stellung zu der äußeren — vom Dichter aus betrachtet äußeren — Wirklichkeit ist von vornherein eine andere. Sie ist, sofern sie reine Lyrik ist, auf die Darstellung von inneren Zuständen angewiesen, und wo Stücke der äußeren Welt in ihren Bezirk hereingenommen werden, da treten sie ein, nicht als selbständige Teile des äußeren, sinnlichen Reiches, sondern als Träger von Stimmungen und Gefühlen, als Symbole. Wenn Goethe in „Wanderers Nachtlied" Berg, Wald und Getier schildert, die er vom Gickelhahn aus wahrnimmt, oder im Lied an den Mond den Fluß mit dem Tale vor uns hinzaubert; oder wenn Mörike in dem „Verlassenen Mägdlein" das Mädchen am Herde hinzeichnet, so tun sie es beide nicht, um äußere Situationen darzustellen, sondern um am äußeren Bilde den eigenen inneren Zustand zu veranschaulichen. Goethe erlebt in sich die allmähliche Beruhigung, die er in der Natur fühlt; der rauschende Fluß wird *ihm* zum Strome der Zeit, der die Gegenwart rastlos in Erinnerung umwandelt; Mörike selber fühlt jenes Verlassensein, dem er durch den Mund seines Mägdleins Ausdruck leiht. Darum sind die Naturlieder Eichendorffs so tief und voll, weil er nicht die Landschaft als äußere Erscheinung, sondern als Symbol seiner Seele, als Gefühlserlebnis besingt. Freilich, in all diesen Gedichten bleibt die äußere Welt deswegen doch, was sie dem normalen Auge zu sein scheint. Jeder sieht Goethes Berge, Wälder, Vögel, Fluß als wirkliche Berge, Wälder, Vögel, Fluß. Die Situation des verlassenen Mägdleins ließe sich malen (ohne daß es darum ein gutes Bild geben müßte). Auch von Eichendorffs Liedern gilt das noch, obgleich sich hier die Seele viel scheuer in sich selbst zurückgezogen hat; wie dann etwa Ludwig Richter oder Spitzweg ähnliche Situationen gemalt haben. Sie alle sind darum große Lyriker, weil Inneres und Äußeres wie zwei Segel, vom gleichen Gefühlshauch getroffen, unser ästhetisches Erleben nach dem gleichen Ziele leiten, Gefühlserlebnis und Natursymbol sich restlos decken.

Nicht aber trifft dies mehr zu bei Heine oder Lenau. Sie kranken beide an jenem Despotischen, Gespannten, das das Merkmal der Vorrevolutionszeit ist. Wie der allmächtige Staat damals das natürliche Leben vergewaltigt, so zwingt der überreizte Geist jener Dichter sich die Natur zu Füßen. In Selbstgenuß sich verzehrend, fühlt ihr herrisches, und im Grunde doch innerlich krankes Ich sich übermächtig in die Außenwelt hinein. Der Naturgegenstand verliert sein eigenes Wesen, seine eigene Form. Der Himmel ist für Heine (in dem Gedicht „Erklärung") nicht mehr die blaue Unendlichkeit, die sich über der Erde wölbt, sondern die Schreibtafel,

auf die der Dichter den Namen der Geliebten schreibt mit einer Tanne, die kein grüner Nadelbaum, sondern eine Riesenfeder ist. So hat Lenau die Wolken und den Strauch ihrer Wirklichkeit beraubt, wenn er (in „Himmelstrauer") jene als düstere Gedanken am Himmelsantlitz wandeln, und diesen sich, wie einen Fieberkranken auf seinem Lager, im Winde hin und her werfen läßt. Das Stück Außenwelt, das ihr lyrisches Erlebnis tragen soll, ließe sich mit dem Pinsel oder Zeichenstift nicht wiedergeben.

Diese Verdrängung des Eigengehaltes und der Eigenform der Wirklichkeit durch das überspannte Ichgefühl war die letzte Phase des romantischen Subjektivismus. Der Umschwung erfolgte im Realismus. Er lockte das Ich aus seiner Klause, worin es sich asketisch in sich selber zerquälte, hinaus in die lachende Freiheit der Natur und lehrte es den Reichtum und die Schönheit wirklichen Lebens schauen. Er wies ihm eine Fülle von neuen Wegen. Er lehrte das einst so unzufriedene ein neues Glück in der Hingabe an neue Aufgaben, das Glück pflichtgetreuer und selbstloser Arbeit. Keine Frage aber, er entfremdete es auch sich selber. Er gewöhnte die Seele, statt bei sich im eigenen Hause zu sein, draußen in der Welt herumzuschweifen. Hatte sie vorher die äußere Welt grau und leer werden lassen, so verarmte und vertrocknete nun ihr Inneres. Vor dem überwältigenden Reichtum, der sich den Sinnen bot, versiegte die Kraft eigenen Fühlens — die Urquelle des lyrischen Erlebnisses. Ein konsequent, d. h. positivistisch gerichteter Realismus mußte der reinen Lyrik unfehlbar den Tod bringen.

Zum Glücke faßten ihn gerade die beiden großen Dichter der Mitte des Jahrhunderts, Hebbel und Gottfried Keller, dann aber auch Storm, nicht so auf. Realismus bedeutete ihnen nicht das Opfer des fühlend-denkenden Ich an die Bildermenge der äußeren Wirklichkeit, sondern nur Bereicherung, Erfrischung und Berichtigung des inneren Sehens durch die Natur und Tatsächlichkeit. Sie lernten den Naturgegenstand als solchen wieder sehen und achten und sein Leben erfassen. So führte sie die Wirklichkeitserfahrung einfach von dem überspannten Subjektivismus und der Reflexionslyrik der forcierten Talente hinweg und wieder zu der quellenden und klaren Symbolik der klassischen und romantischen Lyrik zurück. Realismus bedeutete also für sie (Storm hat das vor allem betont) von Rhetorik und Reflexion freie Wahrheit des dichterischen Erlebens und Darstellens. Die kleineren, wenn auch oder vielmehr gerade darum in ihrer Zeit erfolgreicheren Dichter, die sich in und um München sammelten, erstrebten das gleiche Ziel, aber nicht auf dem gleichen Wege und ohne es zu erreichen. Denn da sie das Wirklichkeitserlebnis mieden und sich mit der Nachbildung der klassisch-schönen Formen begnügten, so blieben sie meist in der Nachempfindung und Nachahmung stecken.

Eine ausgesprochener realistische Lyrik — abgesehen von der Balladendichtung — konnte sich nach zwei Seiten entfalten. Erstens nach der Seite des Stoffes; das aus seiner Höhle vertriebene lyrische Ich stürzte sich in den Strom des allgemeinen Tageslebens, nahm teil an der wichtigsten Angelegenheit der Zeit, der Politik, und standierte als Gesamtich „am Schwertgriffe der Freiheit" politische Lieder. Realismus heißt hier männlich-bürgerliches Denken und Handeln. So entstand in den dreißiger Jahren eine politische Lyrik, die im folgenden Jahrzehnt, als Herwegh, Freiligrath und Gottfried Keller auf den Plan traten, mächtig anschwoll und eine Zeitlang fast alle lyrische Kraft in sich einsog. Oder aber man faßte Realismus als Darstellung der wissenschaftlich aufgezeichneten Wirklichkeit vergangener Zeiten oder der Geographie und Naturgeschichte. Die Dichter, zu scheu oder zu wenig leidenschaftlich-impulsiv, um ihr Gefühlsleben unmittelbar darzustellen, sprechen und handeln durch fremde Gestalten. Maskierte Lyrik entsteht, die Balladendichtung wird dadurch befruchtet. Scherenberg, Strachwitz, Fontane, C. F. Meyer, Scheffel, Spitteler sind hier zu nennen.

Zweitens nach der Seite des künstlerischen Sehens, indem das Ich sich völlig an die gegenständliche Natur verlor und die Lyrik mehr und mehr und immer folgerichtiger Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit wurde. Realismus heißt hier Entsagung, weibliche Hingabe. Es ist darum nicht erstaunlich, daß eine Frau, Annette von Droste-Hülshoff, diese Art Lyrik am reinsten ausgebildet hat.

So geht die Linie der inneren Entwicklung, mit der der äußerlich-zeitliche Verlauf der Geschichte nur zum Teil Schritt hält.

Zweites Kapitel.

Die politische Lyrik.

Das öffentliche Leben der Restaurationszeit stand im Zeichen jenes Wortes, das der preußische Minister von der Schulenburg in der Proklamation nach Jena verkündete: „Jetzt ist Ruhe die erste Bürgerpflicht." Der Sturm hatte sich verzogen, die deutschen Heere waren aus Frankreich heimgekehrt, die Erregung verzitterte. Der Student suchte wieder die Hörsäle auf, der Gelehrte griff von neuem zu seinen Büchern, der Arbeitsmann zu seinem Handwerkszeug. Während in Wien die Diplomaten unter rauschenden Festen und raschelnden Reden die zerfetzte Karte Europas auszuflicken suchten, ebbte zu Hause das Leben wieder in den Alltag zurück. Der deutsche Michel, wieder zum Philister geworden, stülpte statt des Helmes die Zipfelmütze über die Ohren und schien sich aufs neue zum Schlafe hinzulegen. Die Regierung aber ergriff den Fliegenwedel, um alle zudringlichen und schlummerverscheuchenden Gedanken von ihm abzuwehren. Ihre höchste Sorge schien, das Volk vergessen zu machen,

was es gelitten und was es geleistet. Schon 1815 wagte der preußische Geheimrat Schmalz in einer Broschüre über die politischen Vereine die Behauptung, daß nicht die sogenannte Begeisterung, sondern nur das Pflichtgefühl des Volkes, das gehorsam auf seines Fürsten Ruf zu den Waffen gegriffen habe, bei dem letzten Kriege von Wirkung gewesen sei. Alles sei zu den Waffen geeilt, wie man aus ganz gewöhnlicher Bürgerpflicht zum Löschen einer Feuersbrunst beim Feuerlärm eile. Schmalz wurde dafür, unter dem offenen oder geheimen Proteste aller Freien, von den Königen von Württemberg und Preußen mit Orden geschmückt.

Vergessen waren die Verheißungen, die dem Volke in großer Zeit gemacht worden waren. Sie schienen Versprechen, die die Lebensgefahr ausgepreßt. In der Bundesakte schrumpfte der geplante Artikel über die Volksvertretungen zusammen zu dem ominösen Paragraphen 13, daß in allen deutschen Staaten eine landständische Verfassung stattfinden werde. Mit der Errichtung des Deutschen Bundes zog die Reaktion ein. Sein Organ, der Bundestag in Frankfurt am Main, bestand nicht aus Vertretern des Volkes, sondern Abgeordneten der neununddreißig Regierungen. Österreich stellte den Präsidialgesandten, sein Einfluß, von Metternich geschickt und rücksichtslos geleitet, überwog den aller andern Glieder, auch Preußens. Jede Regung zur Demokratie und Einheit wurde unterdrückt. Denn Österreich konnte durch eine straffere Zusammenfassung der Bundesglieder nur verlieren. So hemmte schon das lose Gefüge des Bundes, der Mangel einer zielbewußten Zentralgewalt, den politischen Fortschritt. Als einen „Wechselbalg", eine „Mißgeburt, die mit der Lüge .. der alte Sodomiter gezeugt", hat Heine 1844 den Deutschen Bund bezeichnet.

Der Geist, in dem regiert wurde, war in Karl Ludwig von Hallers „Restauration der Staatswissenschaft" (1816—1820) ausgesprochen. Der Staat ist nicht, wie Rousseau gelehrt, ein contrat social, ein freier Vertrag der souveränen Bürger, sondern von Gott geschaffen und eingerichtet nach den Gesetzen der natürlichen Ordnung. Wie nämlich in der Natur der Stärkere herrscht, so soll auch im Staate die Gewalt in den Händen des Mächtigen sein. Der Fürst ist nicht der „erste Diener des Staates", sondern sein Herr und Eigentümer. Das Volk eine große Familie, in der das Wort des Hausvaters alles gilt und gelten soll; ist er doch durch Gottes Gnaden zum Herrn eingesetzt.

Ruhe um jeden Preis war die Losung. Für viele war sie ein Ausruhen von den schweren Stößen der Kriegsjahre, für viele die Schwüle vor dem Sturm, für die Regierenden das Mittel, das Volk darniederzuhalten. Den Verkehr hemmten Zollschranken von Staat zu Staat, an Toren und Brücken. Schwerfällig schlich die Postkutsche, die von Börne verhöhnte „Postschnecke", über grasbewachsenes

Pflaster und wegloſe Straßen. Das politiſche Leben überwachte die Polizei, das geiſtige hielt die Zenſur darnieder. Die Gefahren einer ungehemmten Erörterung von Zeitideen hatte die Entwicklung der Dinge im 18. Jahrhundert gelehrt. Die Leuchtraketen des franzöſiſchen Eſprit, an denen man ſich bis in die erlauchteſten Kreiſe ergötzt, hatten ſich auf einmal in Brandbomben umgewandelt, die den franzöſiſchen Thron in die Luft geſprengt. Der Entthronung des himmliſchen Herrſchers, die der Materialismus mit ſo viel Geiſt und Mut ins Werk geſetzt, war die Abſetzung des irdiſchen Königs gefolgt, und die Menſchenrechte hatten ſich in Pöbelrechte umgewandelt. Die Zeit ſelber hatte den ſchönen Wahn Rouſſeaus von der urſprünglichen Güte des Naturmenſchen in das grellſte Licht gerückt. Und das Ende des Chaos war die gewalttätigſte Knechtung ganzer Völker durch einen einzelnen geweſen, die die Welt je geſehen.

Eine Wiederkehr dieſer Entwicklung mußte um jeden Preis vermieden werden. Am beſten dadurch, daß man die Entſtehung und Verbreitung politiſcher Ideen aufs peinlichſte überwachte. Franz von Gaudy (1800—1840) ſchildert mit dem behaglichen Humor, der dieſem Biedermeierpoeten eigen iſt, den lächerlichen Übereifer der Polizei in dem Gedichte „Hausſuchung“ (1844). Ein Kommiſſär dringt bei dem Verdächtigen ein und beginnt ſeine Stube zu durchſtöbern. Ein Papier mit der Aufſchrift Schweiz — Frankreich iſt ſehr verdächtig. Ein Geſtell mit zwölf Röhren — es ſind Tabakspfeifen — ſcheint ihm das Modell für eine Höllenmaſchine zu ſein, der Stock ein geheimes Gewehr. Ein Waſchzettel, auf dem die ungebildete Waſchfrau ſtatt „ein buntes Hemde“ „ein Bundes-Hemde“ aufgeſchrieben, das Zeugnis des Hochverrates. Endlich findet der Kommiſſär einen angefangenen Brief:

An wen? —
„'Nem Freund.“ — Den muß man leſen:
„Ich muß dir leider nur geſtehn,
Daß ich mordfaul geweſen — —“
Mordfaul! Gerechter Gott! Zum Mord
Nennt er ſich faul! Gensdarmen, fort!
Fort mit dem Böſewichte
Zum heimlichen Gerichte!

In dem preußiſchen Zenſuredikt vom 17. Dezember 1788, dem erſten Anzeichen der Reaktion in dem Staate Friedrichs des Großen, war darauf hingewieſen, „welche ſchädliche Folgen eine gänzliche Ungebundenheit der Preſſe hervorbringt“, wie unbeſonnene oder gar boshafte Schriftſteller die Preſſe oft benutzen, um gemeinſchädliche Irrtümer zu verbreiten über die wichtigſten Angelegenheiten der Menſchen. Die Ermordung Kotzebues, der im Dienſte Rußlands die deutſche Freiheitsbewegung behorchte und verſpottete, durch den Tübinger Studenten K. L. Sand im Jahre 1819 führte zum Karls-

bader Ministerkongreß, auf dem die Verschärfung der Zensur im ganzen Gebiet des Deutschen Bundes beschlossen wurde. Es galt vor allem das fliegende Blatt, die Zeitung, Zeitschrift und Broschüre zu beaufsichtigen. Jede Schrift unter 20 Bogen mußte dem Zensor vorgelegt werden. Die Zentraluntersuchungskommission in Mainz sorgte für die gestrenge Durchführung des Gesetzes. In den einzelnen Staaten, wie in Preußen, Österreich und Hessen, wurden besondere Einrichtungen getroffen und alle Verfehlungen aufs unbarmherzigste geahndet. Das ganze geistige Leben des Volkes war der liebedienerischen Willkür und dem rohen Verfolgungswahn derber Unteroffiziere und kriecherischer Höflinge ausgeliefert. Die Lebensläufe von E. M. Arndt, der 1820 seiner Professur in Bonn entsetzt, von Schleiermacher, dessen Predigten polizeilich überwacht wurden, die Aufhebung der Burschenschaft (1819) und manche andere Ereignisse wissen von der Polizeimacht des damaligen Staates zu erzählen. Gewiß, es lief bei dem Kampf für Deutschlands Einheit und Freiheit viel unklare Schwärmerei mit, und manche dieser feurigen Streiter waren, wie August Ludwig Follen, der „deutsche Kaiser", der praktischen Politik gegenüber reine Kinder; die jahrhundertelange Fernhaltung des Volkes von allem öffentlichen Leben rächte sich. Um so ungefährlicher aber waren sie, um so notwendiger ihre staatsbürgerliche Erziehung, um so grausamer ihre Verfolgung. So besteht das Wort zurecht, das der Prinz Wilhelm von Preußen, der spätere Kaiser, 1824 schrieb: „Hätte die Nation 1813 gewußt, daß nach elf Jahren von einer damals zu erreichenden und wirklich erreichten Stufe des Glanzes, Ruhmes und Ansehens nichts als die Erinnerung und keine Realität übrigbleiben würde, wer hätte damals wohl alles aufgeopfert solchen Resultates halber?"

Wenn so Goethes Wort zu dem Jenaer Historiker Heinrich Luden, daß die geschichtliche Aufgabe des deutschen Volkes nicht die Politik, sondern die Bildung sei, Recht zu bekommen schien, so setzte in den Einzelstaaten da und dort das politische Leben um so kräftiger ein. Vor allem in Süddeutschland, wo Bayern und Baden 1818, Württemberg 1819 landständische Verfassungen erhielten. Hier war es Ludwig Uhland, der mit Wort, Lied und Berufsopfer für die Sache der Demokratie eintrat. Als politischer Dichter steht er in jener Zeit noch ziemlich allein. Wo andere ihren Drang nach Freiheit und politischem Wirken im Gedichte ausströmten, flohen sie aus Deutschland hinaus und begeisterten sich für die Taten anderer.

So Wilhelm Müller.

Der in Dessau 1794 geborene und 1827 gestorbene Dichter hat viel mit den forcierten Talenten gemein: die reiche Kultur, die glückliche Sprachgewandtheit, die Abhängigkeit von fremden Mustern. Das tiefere Erlebnis fehlt ihm wie Rückert, Heine und Lenau. An seine Stelle treten die literarische Anregung, die Formbegabung

und die umtuliche, manchmal fast gehetzte Betriebsamkeit. Wie Lenau und Platen brauchte er sich rasch auf. Doch war er glücklicher als sie. Ein leichtes Naturell behütete ihn vor dem Gram, den die Erkenntnis innerer Unkraft in ihm hätte pflanzen können; fast mühelos errungene Erfolge beflügelten ihn, und vor dem späteren Rückschlag bewahrte ihn der frühe und schmerzlose Tod.

Sein Leben ist ein beflügelter, kampfloser Aufstieg. Sein Vater, ein wohlbemittelter Schuhmachermeister, setzte seine Ehre darein, dem Knaben die Bildung zu übermitteln, die ihm selber fehlte, und überließ ihn ganz seinen Neigungen. Als Jüngling focht er in den Freiheitskriegen mit. In Berlin schwärmte er, unbeschadet seiner klassischen Studien, für teutsches Altertum und Volkslieder und plätscherte munter in dem schöngeistigen Gewässer einer literarisch angeregten Geselligkeit. Zu allem, was damals, nach 1814, an wissenschaftlich-literarischen Größen sich in Berlin bewegte, fand er Zugang. Bei Gelehrten wie Fr. A. Wolff und Boeckh, bei Dichtern wie Müllner und Tiedge, in Salons wie dem der Elisa von der Recke, der Prinzessin Wilhelm und des Dichters und Staatsrates Fr. A. v. Stägemann ging er aus und ein. Eine aussichtslose Liebe zu der schönen und schwärmerischen Dichterin Luise Hensel (sie ist u. a. die Verfasserin von „Müde bin ich, geh' zur Ruh") reichte gerade hin, ihn lyrisch anzuregen, ohne die Heiterkeit seiner Seele durch allzu starken Wellenschlag zu trüben. Eine Reise nach Wien und Italien als Begleiter eines preußischen Kammerherrn erweiterte seine Bildung. Dann wurde er Gymnasiallehrer und Bibliothekar in Dessau, heiratete die Enkelin des Pädagogen Basedow und entfaltete, von seinem Fürsten begünstigt und geehrt, eine breite literarische Tätigkeit.

Durch zwei Werke lebt Wilhelm Müller in der Erinnerung des Volkes: durch seinen Liederzyklus „Die schöne Müllerin" und seine Griechenlieder. Die „Schöne Müllerin" eröffnete die 1820 erschienenen „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten". Die Griechenlieder erschienen von 1821—1826 in mehreren Sammlungen: Lieder der Griechen (1821); Neue Lieder der Griechen (1823); Neueste Lieder der Griechen (1824); Byron (1824); Missolunghi (1826).

Den Ruhm der Müllerlieder freilich hat doch wohl die geniale Vertonung Schuberts begründet. Denn das Wort des Dichters trägt mehr den Stempel glücklich-leichter Prägung als künstlerischer Tiefe. Aus einem Gesellschaftsspiel im Stägemannschen Hause, zu dem Paesiellos Oper „La Molinara" die Anregung bot, sind sie hervorgewachsen. Rose, die schöne Müllerin, wird von mehreren Freiern, einem Müller, einem Gärtnerknaben, einem Jäger und einem Junker geliebt. Zuerst scheint sie dem Müller gewogen; dann schenkt sie dem Jäger ihre Gunst. Luise Hensel hatte die Rolle des Gärtners

übernommen und die auf ihn fallenden Lieder gedichtet, ihr Bruder Wilhelm die des Jägers, Hedwig von Stägemann (die spätere H. von Olfers) spielte die Müllerin, Wilhelm Müller den Müllerburschen. In seinem späteren Zyklus vereinfachte er aber den Vorgang. Der Müller besingt nun zuerst das Glück seiner erhörten, dann, wie ihn der Jäger verdrängt, den Schmerz der verratenen Liebe. Die unerwiderte Neigung des Dichters zu Luise Hensel gab für dieses Geschehen die Anregung und seinen Liedern die Gemütswärme, das Volkslied nebst Goethe und der Anakreontik einzelne Motive und glücklich weitergebildete Formen. Eine heitere Sommerstimmung schwebt über dem Ganzen. Wort und Rhythmus plätschern leicht dahin, gleich dem Spiele des Mühlbaches, oder wandern mit beschwingtem Schritt. Das kleinliche „Blümlein", „Bächlein" wird nicht verschmäht. Wo die Wärme des Gefühls wächst, muß rhetorische Unterstreichung die Innigkeit ersetzen. (So in „Ungeduld": „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein, Ich grüb' es gern... Ich möcht' es sä'n.") Wo das Erleben die tragische Wendung nimmt, ertränkt die Tränenflut der Empfindsamkeit den Ausdruck echten Schmerzes. So lebt in diesen Liedern die ganze harmlose Munterkeit, aber auch die Weichheit einer Gesellschaft, deren Seele, allem Großen und Heroischen abgewendet, sich zu der anakreontischen Lebensweisheit bequemt hat, die der im gleichen Jahre wie Müller gestorbene Schweizer Johann Martin Usteri sang:

Freut euch des Lebens,
Weil noch das Lämpchen glüht,
Pflücket die Rose,
Eh' sie verblüht!

Aber Wilhelm Müller ist ein Menschenalter jünger, und ein Hauch wenigstens einer heroischeren Lebensanschauung hat ihn berührt. Auf jener Bildungsreise, die in Italien endigte, deren Ziel aber ursprünglich Griechenland war, lernte er in Wien 1817 einige Führer der Griechenerhebung kennen. Dieser Verkehr mag mit der klassischen Bildung Müllers seinen Griechenliedern den Boden bereitet haben, während die unmittelbare Veranlassung der 1821 aufs neue und kräftiger aufflammende Kampf der Griechen gegen die Türken bot. Seine anfänglichen Erfolge gefährdete die innere Uneinigkeit der Griechen, die in eine militärische und eine konstitutionelle Partei zerrissen waren. Während die europäischen Regierungen Griechenland seinem Schicksal überließen, regte sich überall die private Hilfstätigkeit. Griechenvereine sammelten Gelder, Freischarenzüge bildeten sich. In Missolunghi warb Lord Byron im Januar 1824 eine Brigade von 500 Sulioten, fand aber schon am 19. April seinen Tod. Am 22. April 1826 nahm der ägyptische Prinz Ibrahim Pascha, von dem Sultan zu Hilfe gerufen, Missolunghi ein. Die Niederlage der Türken bei Navarino (1827) entschied den Krieg

zugunsten der Griechen. Die inneren Wirren aber dauerten bis zum Jahre 1832, wo die Ernennung des Prinzen Otto von Bayern zum König von Griechenland dem unglücklichen Lande die Beruhigung brachte.

Wilhelm Müllers Griechenlieder wecken die Erinnerung an Hölderlins „Hyperion". Der Abstand läßt ermessen, wie stark in den etwa zwei Jahrzehnten in Deutschland der Sinn für politische Tatsächlichkeiten gewachsen war. Wo Hölderlin die Wirklichkeit mit dem Nebelgewand schwärmerischer Träume und weicher Gefühle umhüllt, stellt Müller (etwa in „Alexander Ypsilanti auf Munkacs" und dem „Kleinen Hydrioten") klar umrissene Bilder vor uns hin. Wo Hölderlin das Mißlingen des Aufstandes in tatlosen Trübsinn senkt, ruft Müller mit rhetorisch geschwellten Versen (etwa in dem „Greis auf Hydra" oder in „Thermopylä") stets aufs neue zum Freiheitskampfe auf. Dabei werden die dargestellten Stoffe selbst immer bestimmter. Schöpft die erste Sammlung meist aus allgemeiner Begeisterung für die Größe des griechischen Altertums, so knüpften die folgenden an einzelne Ereignisse und Persönlichkeiten des Kampfes an und begleiten seinen Verlauf in zeitungsartigen fliegenden Blättern.

Lieder freilich sind diese Gedichte nicht, weder im lyrischen noch im historisch-epischen Sinne. Dazu klingen die Kampfsignale der Tageswirkung zu laut und beharrlich in ihnen. Aus dem stark skandierten Rhythmus der zweigeteilten Verse (es sind meist vereinfachte Nibelungenstrophen oder dann trochäische Tetrameter) hört man den Marschtritt der Legionen, deren Takt die stets gepaarten Reime bekräftigen. Im Grunde sehr einfache Gedichte. Verspaar folgt auf Verspaar, wie Rotte auf Rotte, aller Wangen glühend, aller Augen blitzend, von derselben Begeisterung. Aller Stimmung die gleiche gehobene, schöne. Kein belebender Wechsel, kein kunstvolles Anschwellen und Abschwellen, keine innere Form. Mehr monotones Pathos als lebendige Wucht. Aber es lebt sich darin viel von der verhaltenen, idealischen, ach! so lebensfernen Freiheitsbegeisterung der Deutschen der Restaurationszeit aus.

Ebenso in den Polenliedern.

Durch den Wiener Kongreß war das bisherige Großherzogtum Warschau als Königreich Polen mit Rußland vereinigt worden. Das Versprechen einer freiheitlichen Verfassung — Landesvertretung und eigene Verwaltung — blieb auch hier unerfüllt. Nach dem Tode des Kaisers Alexander I. (1825) herrschte der russische Militärgouverneur unbeschränkt. Nun bildete sich eine Verschwörung, die besonders unter den Intellektuellen und der Jugend, aber auch im Heere ihre Anhänger fand. Die Julirevolution schürte die Glut zur Flamme, und am 29. November 1830 wurde die Residenz des Gouverneurs erstürmt. Mit wechselndem Erfolge wurde etwa ein Jahr

lang gekämpft. Aber im Herbst 1831 gelang es den Russen, noch die letzten polnischen Festungen zu erobern und das unglückliche Land hatte die Strenge des Siegers zu spüren. Nun zerstreuten sich polnische Emigranten über die Länder Europas und wirkten für eine neue Erhebung, die dann 1846 und 1848 aufflammte.

Zu zwei Malen fand das Schicksal Polens Widerhall in der deutschen Lyrik: nach der ersten Erhebung zu Beginn der dreißiger Jahre und bei der Erhitzung des politischen Fühlens in Deutschland in den vierziger Jahren. Mit einem Zyklus von mehr als einem Dutzend Liedern begleitete Graf Platen die erste Erhebung der Polen 1830/1, die aber, wegen der Zensur, erst 1839 in Straßburg erschienen. Es sind wohl seine leidenschaftlichsten Gedichte. Beweglicher als Müllers Griechenlieder, unmittelbarer und weniger akademisch, schwingen sie die wuchtige Keule des Zornes, so der „Aufruf an die Deutschen" mit der markigen Strophenform:

Aus Europa muß hinaus
Jeder absolute Graus!
Moskowiten oder Türken
Wollen uns entgegenwürken?
Kehrt nach Osten eure Taten,
Asiaten!

Trotz der heiligen Allianz
Wagen wir den Schwertertanz!
Wenn du dich den Bundsgenossen,
Cholera Morbus, angeschlossen,
O so schone freie Nacken,
Friß Kosaken!

Es fliegen die vergifteten Pfeile des Hohnes, etwa in der Satire „Er tanzt in Moskau" oder den Hinkjamben auf die Kaiserin Katharina. Dann wieder schmettern die Angriffsfanfaren der Freiheitsbegeisterung, so in den beiden Gedichten „Warschaus Fall" und „Das Ende Polens". Oder es ertönen die Harfen der Klage, etwa in dem rhythmisch wirkungsvollen „Wiegenlied einer polnischen Mutter":

Schlaf ein, du weißt ja nicht, o Herz,
Warum du weinst;
Schlaf ein, ich will den wahren Schmerz
Dich lehren einst.
Schlaf ein, o Herz, was kümmert dich
Der Feinde Sieg?
Dein Vater fiel für dich und mich
Im Heldenkrieg.

Nikolaus Lenau ersetzt in seinen Polenliedern die leidenschaftliche Anteilnahme durch poetische Phantastik. In dem „Polenflüchtling" läßt er einen Polenhelden durch die arabische Wüste irren. Ermattet sinkt er endlich an einer Quelle nieder und schlummert ein. Eine Schar Beduinen kommt. Sie sehen den Helden an der Quelle. Ein alter Wüstensohn stellt ihm Speise und Trank hin. Der Pole wacht auf. Da singen die Beduinen ihm zu Ehren „Gesänge tief und schlachtenwild Hinaus zur Wüstenleere". Er meint auf Ostrolenkas Feld zu stehen und schwingt sein Schwert, bis er die Täuschung merkt und weinend sich zur Erde wirft.

Besondern Ruhm genoß lange Julius Mosens (1803—1867) packendes Gedicht „Die letzten Zehn vom vierten Regiment". Dem Dichter, der außerdem die kräftig-volkstümlichen Balladen „Andreas Hofer" („Zu Mantua in Banden") und „Der Trompeter an der Katzbach" geschaffen, ist es hier gelungen, die Vernichtung des vierten Infanterieregiments in der Niederlage der Polen bei Ostrolenka am 26. Mai 1831 zum Symbol des Falls von Polen zu erheben. Verhaltene Freiheitsbegeisterung, ein bißchen Empfindsamkeit, die deutsches Gemüt und deutsche Treue auf die Polen überträgt, und rhetorische Kunst, die anaphorisch das Motiv von dem steten Bajonettangriff und die Worte: das vierte Regiment wiederholt, haben eine sprachliche Form geschaffen, deren Wirkung man sich auch heute noch nicht entziehen kann:

O weh! Das heil'ge Vaterland verloren!
Ach fraget nicht: wer uns dies Leid getan?
Weh allen, die in Polenland geboren!
Die Wunden fangen frisch zu bluten an, —
Doch fragt ihr: wo die tiefste Wunde brennt?
Ach, Polen kennt sein viertes Regiment!

Ade, ihr Brüder, die zu Tod getroffen
An unsrer Seite dort wir stürzen sahn!
Wir leben noch, die Wunden stehen offen,
Und um die Heimat ewig ist's getan;
Herr Gott im Himmel schenk' ein gnädig End'
Uns letzten noch vom vierten Regiment! —

Von Polen her im Nebelgrauen rücken
Zehn Grenadiere in das Preußenland
Mit düstrem Schweigen, gramumwölkten Blicken;
Ein: „Wer da?" schallt; sie stehen festgebannt,
Und einer spricht: „Vom Vaterland getrennt
Die letzten Zehn vom vierten Regiment!"

Wenn sich so in der Polenlyrik zu Anfang der dreißiger Jahre eigenes unterdrücktes Freiheitsgefühl kraftvoll und leidenschaftlich auslebt, so schwingt in der politischen Lyrik der vierziger Jahre die Polenschwärmerei nur noch als einzelne Stimme in der Freiheitssymphonie der Zeit mit. Trotzdem die Polenflüchtlinge überall das Land durchziehen und Mitleid und Hilfe heischen, das Polenerlebnis der Deutschen ist vorbei, und was im Liede aufzuckt, ist nur noch blasser Nachklang, der Reflexion bleibt, wie zu Beginn von Herweghs Gedicht „An den König von Preußen", oder Rhetorik, wie des Böhmen Moritz Hartmann Zyklus „Krakau", der 1847 in A. Ruges „Poetischen Bildern aus der Zeit" erschien.

Wie kläglich flackert, neben der flammenden Begeisterung für die Freiheit der Griechen und Polen, der innerpolitische Freiheitsdrang in der deutschen Lyrik vor 1840! Geschichtschreibung und Germanistik erforschten die deutsche Vorzeit: 1819 wurde die Gesellschaft für Deutschlands ältere Geschichtskunde gegründet. Von 1823

bis 1825 gab Friedrich von Raumer seine Geschichte der Hohenstaufen heraus. 1816 und 1818 erschienen die Deutschen Sagen der Brüder Grimm, 1828 Jakob Grimms Deutsche Rechtsaltertümer, 1829 Wilhelms Deutsche Heldensage. Daneben förderte eine rasch aufblühende Herausgebertätigkeit kostbares Gut der älteren Literatur zutage. Die Dichtung ließ sich, wie schon das Beispiel Ludwig Uhlands zeigt, durch diese Forschung Stoffe und Formen zutragen und berauschte sich an dem Heldentum der Vorzeit. Das öffentliche Leben des Tages aber hatte in der Dichtung Stimmrecht und Sprache verloren. Wirklichkeit und Geist wandelten getrennte Straßen. Aufs neue galt jene Forderung, die Schiller in die Einladung zur Mitarbeit an seinen „Horen" gesetzt: die Zeitschrift werde sich vorzüglich und unbedingt alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung beziehe. So konnte ein Wolfgang Menzel seine Landsleute, die Erfahrung des Tages verallgemeinernd, ein Volk von Vielschreibern und Untätigen schelten: „Nachdem die großen Stürme der Reformation vorüber waren, vertauschten wir das Schwert mit der Feder und widmeten uns in langer Friedensruhe auch den Künsten des Friedens. Allein diese Ruhe war von Anfang an nur eine Ruhe der Erschlaffung, und jene Künste dienten zum Teil nur dazu, die Erschlaffung zu vermehren. Weit entfernt, daß ein glückliches Gleichgewicht zwischen der praktischen und kontemplativen Tätigkeit eingetreten wäre, herrschten im Gegenteil die sinnende Grübelei und Bücherträumerei, das Schwelgen in der Phantasie und das unreelle Idealisieren ebenso einseitig vor, als sie früher durch die äußere Barbarei des Lebens zurückgedrängt worden waren."

Die Unterdrückung der Burschenschaft durch den Karlsbader Ministerkongreß hatte August Binzer (1793—1868) durch das weiche und treuherzige Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" beklagt. Allzu ergeben nimmt es den Schlag der Regierungen auf, wie ein gefügiger Sohn den Willen eines gewalttätigen Vaters:

Das Band ist zerschnitten,
War schwarz, rot und gold,
Und Gott hat es gelitten,
Wer weiß, was er gewollt!

Allzu gedämpft tönt das Gelöbnis fortdauernder Freiheitsgesinnung:

Das Haus mag zerfallen —
Was hat's denn für Not?
Der Geist lebt in uns allen,
Und unsre Burg ist Gott!

Da hatte es 1817 am Wartburgfeste anders geklungen, als die Burschenschaft die Reformationsfeier und den Jahrestag der Leipziger Schlacht gefeiert und unter donnerndem Pereat die Broschüre

des Berliner Geheimrates Schmalz gegen die Burschenschaft und die Schriften des russischen Spions Kotzebue ins Feuer flogen!

Schon 1808 hatte Ludwig Börne über die Getrenntheit von geistigem und politischem Leben geklagt. Gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Wissenschaft einerseits, Politik anderseits war das ceterum censeo, das er unaufhörlich, in Haß und Liebe, Leidenschaft und Hohn verkündigte. Schillers „Wilhelm Tell", das vielgepriesene Freiheitsdrama, findet darum keine Gnade vor seinen Augen: Tell „überblickt das Ganze nicht und kümmert sich nicht darum. . . Auf dem Rütli, wo die Besten des Landes zusammenkommen, fehlte Tells Schwur; er hatte nicht den Mut, sich zu verschwören. Wenn er sagt:

Der Starke ist am mächtigsten allein,

so ist das nur die Philosophie der Schwäche". Das Erscheinen von Bettinens Buch „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (1835) war ihm der gierig ergriffene Anlaß zu einer einzigen großen Anklage gegen Goethe. Keiner Anklage, einem der zornigsten Pamphlete, die je geschrieben worden sind. Man sieht den verachteten Sohn des Ghetto vor der vornehmen Fassade des Hauses am Hirschengraben stehen und in schäumendem Schimpfen die Fäuste gegen die Spiegelscheiben ballen. Ein Symbol für den Zusammenprall zweier Kulturen: der aristokratisch-ästhetischen und der demokratisch-politischen. Goethe ist für Börne ein sinnlicher Genießer, ohne Sinn noch Geist für edle Liebe; egoistisch, stolz, hochmütig. Gegen beide, Goethe und Schiller, schrieb er im Jahre der Julirevolution: „Sie haben das Volk nicht geliebt, sie haben es verachtet, sie haben für ihr Volk nichts getan."

Die Begeisterung der Freiheitskriege war der Sturmwind, der Wolfgang Menzel sein Leben lang die Segel schwellte. Wie Börne, der Jude, für die Freiheit an sich, so kämpfte Menzel, der Burschenschafter, für die Freiheit und Einheit des deutschen Volkes. Goethe haßte er weniger wegen seiner vornehmen Selbstsucht als wegen seiner unmännlichen Gefühlsweichheit. Er ist ein Reflex seiner Zeit. „Aber diese war eine Zeit rationeller Entartung, politischer Schwäche und Schande ... dringt man durch den bunten Nebel der Goetheschen Form, so erkennt man als das innerste Wesen seiner Poesie wie seines ganzen Lebens den Egoismus, aber nicht den Egoismus des Helden und himmelstürmenden Titanen, sondern nur den des Sybariten und Histrionen." Der neuen Literatur aber erwächst das Heil nur aus der Hingabe an die Wirklichkeit. Sie sei „immer nur ein Mittel unsres Lebens, nie der Zweck, dem wir es zum Opfer brächten". Der Dichter darf sich nicht aus seiner Gegenwart herausstehlen, um sich in eine fremde Welt zu versetzen, und sich mit den Wundern übertäuben, die seine Neugier um ihn versammelt.

Börnes und Menzels Fußstapfen trat Karl Gutzkow breit, als er, noch nicht zwanzigjährig, seine erste Zeitschrift, das „Forum der Journalliteratur" 1831 herausgab. „Der Geist der Zeit", verkündet er in dem unbestimmten und unsinnlichen Stil des politischen Ideologen, „hat sich wunderbar genährt und gestärkt an all den Richtungen, die der brausende Sturm vergangener Tage einer schwankenden und wogenden Flut gegeben hat. Es frommt nicht mehr, in stiller Abenddämmerung hinter Holunderhecken seiner Flöte arkadisch-idyllische Klagen zu entlocken, nicht mehr, in affektiertem Sehnsuchtsschmerz mit den lieben Sternlein zu liebäugeln. Wer jetzt in die Saiten greifen will, muß die Vergangenheit in sich haben aufgehen lassen und mit prophetischem Seherblick uns die Zukunft enträtseln".

Gutzkow ist durch die Julirevolution von der Wissenschaft zur Tagesschriftstellerei geführt worden. Sie war das Kampfsignal, das manchen deutschen Träumer weckte. Wie alle Jungdeutschen, war Gutzkow ein Journalist. Im besten Falle ein mit journalistischer Tinte getaufter Erzähler und Dramatiker. Die wirklichkeitschaffende Tendenz mußte bei ihm wie bei den andern die Stelle der kunstformenden Idee einnehmen. Der kühle, harte, sichere Verstand bestimmt die seelische Art ihres Stiles, und ein lyrisches Gedicht ist keinem von ihnen gelungen, auch Heinrich Laube nicht, der es, fingerfertig und in aller Technik gewandt, in seinem „Jagdbrevier" (1840) versuchte. Aber auch sonst gedieh der politische Kampf der Lyrik zunächst nicht zum Heile. Die echte Lyrik ist stets bejahend und individuell. Aus den tiefsten Quellen persönlichen Gemütslebens hervorsteigend, ist sie der Ausdruck des gesteigerten Lebensgefühls des Ich, auch wo dieses in Klage oder Verzweiflung sich ausströmt. Beides aber, das Bejahende und das Persönliche, fehlt der politischen Lyrik der dreißiger Jahre. Das Bejahende: weil die unheilbare Arterienverkalkung des politischen Lebens auf ein greises Siechtum des deutschen Volkes hindeutete und nicht der Hoffnung, sondern nur der Kritik Raum ließ. Mußte doch ein Gaudy, wenn er sich für einen politischen Stoff begeistern wollte, in seinen „Kaiserliedern" (1835) nach Bérangers Vorbild Napoleon verherrlichen, der einst das deutsche Volk in den Staub geworfen! Das Persönliche: weil es nur allgemeine, unbestimmte Ansichten und Forderungen waren, keine Gefühlserlebnisse, was jene Lyrik darzustellen fand. Weil sie zu sehr den Tag mit seiner Helligkeit und seinem Markttreiben liebte, statt in den Dämmergründen der Seele zu hausen. Sie nahm so teil an der Wendung der Zeitliteratur zur Tagesschriftstellerei. Sie wurde — gesprochene, nicht mehr gesungene — Journalistenlyrik. Das heißt, sie hob sich selber auf. Bei Heine kann man den Prozeß der Selbstzersetzung der Lyrik genau verfolgen. Bei Anastasius Grün ist er bereits vollzogen.

Aus einem der ältesten Adelsgeschlechter Österreichs stammend, gehört Graf Anton Alexander Auersperg, der sich als Dichter den hoffnungsreichen Namen Anastasius Grün gab (1806—1876), zu den österreichischen Schriftstellern, die in der trüben Geisterdämmerung des Vormärz das Licht josephinischer Aufklärung in sich trugen. Schon der neunjährige Knabe war ein Radikaler. Wegen seines Trotzes gegen die geistlichen Leiter des Wiener Theresianums mußte man ihn aus der Anstalt nehmen. Auch als er später das in jesuitischem Geiste geleitete Klinkowströmsche Institut besuchte, hatte sich der Vorsteher über seine „lächerliche Geringschätzung des geistlichen Standes" und seinen Widerstand gegen Religionsübungen zu beklagen. So war er ein für allemal gebrandmarkt, und die klerikalen Kreise hielten sich nicht zurück, wenn es später galt, ihn anzugreifen, etwa in der Verwaltung seiner Herrschaft Thurn am Hart. Er aber wußte, wieviel von der Schuld an dem Stillstand und der Unterdrückung in Österreich der Geistlichkeit zur Last fiel, und von seinen Hieben bekam sie ihr redlich Teil.

Anastasius Grün hatte eine erste Sammlung Gedichte als „Blätter der Liebe" 1829 erscheinen lassen, 1830 den Romanzenkranz „Der letzte Ritter". Es ist mehr Literatur in ihnen als starkes lyrisches Erlebnis. Man hört Heine, Wilhelm Müller, vor allem aber Uhland darin. Ein gebildeter, feinfühliger, freigesinnter, leicht ironisch gestimmter und sprachgewandter Dichter spricht in edlen und lichten Worten zu uns, ohne je uns ins Tiefste des Herzens zu greifen.

Schon dem „Letzten Ritter" spürt man an, daß er im Jahre der Julirevolution erschien. In der Darstellung des Schwabenkrieges von 1499 („Ritter und Freie"), jener Fehde zwischen der Schweiz und der Ritterschaft des Schwäbischen Bundes, weilt der Blick des gräflichen Dichters mit Wohlgefallen nicht auf den Taten seiner Landes- und Standesgenossen, sondern auf denen der Schweizer. Denn in ihrem Lande wohnt die Freiheit. Freiheit heißt der Grundtext, über den der „Mönch" („Der Berg") predigt, Freiheit das Lied, das die „Jungfrau" singt:

Beim Himmel, niemals sangen der Erde Töchter so schön,
Mitsingen wohl Gottes Engel in Chören auf den Höh'n!
Ihr Herrn, will's euch nicht munden? Ihr hört wohl keinen Klang,
Weil kein Kastrat, kein Säbel euch's um die Ohren sang,
Im Schweizerland doch liest man gern jenes Riesenbuch,
Und horcht dem Lied der Jungfrau und merkt des Pred'gers Spruch.

Da erschien 1831 bei Hoffmann & Campe in Hamburg, dem Verlag der jungdeutschen Revolutionäre, ein namenloses, nicht viel mehr als 100 Seiten umfassendes Büchlein: „Spaziergänge eines Wiener Poeten". Der Verfasser war Anastasius Grün. Aber er hütete sich wohl, sich als Verfasser zu nennen, und auch der Verlag war zu strengstem Stillschweigen verpflichtet. Das Büchlein erregte

das stärkste Aufsehen und war im Nu vergriffen. Es war in Wahrheit eine Tat von unerhörter Keckheit. Ein Tellenschuß aus dem Hinterhalt, mitten ins Herz des Metternichischen Gewaltsystems. Das erste laute, weithallende Wort der Freiheit mitten in einem Volke, dem die Faust der Polizei die Kehle zugepreßt hielt.

In seinen „Nibelungen im Frack" hatte Grün selbst das politische Lied begeistert gepriesen:

Politisch Lied, du Donner, der Felsenherzen spaltet,
Du heilge Oriflamme, zum Siegeszug entfaltet,
Du Feuersäule, dem Volke aus Knechtschaftwüsten hellend,
Du Jerichoposaune, der Zwingherrn Bollwerk all zerschellend.

Sieghafter Sparterfeldherr, der Freiheit Türmer du,
Du Todeslawine Murtens, Bastillenstürmer du,
Zornwolke, deren Blitze der Korse zucken sah,
Du Sterberöcheln der armen, gemordeten Polonia!

Du heilger Gral, Goldschale mit des Erlösers Blut,
Wenn sie zur rechten Stunde in rechten Händen ruht;
Schiffbrücke du der Deutschen zur Rache über den Rhein,
Du griechisch Feuer der Klephten, du heller Juliussonnenschein!

Man erwartet nun, den Spaziergänger den eisenbeschlagenen Stock aufs Pflaster schlagen zu sehen, ungebärdig und gewaltsam, daß Funken nach allen Seiten sprühen und der Lärm weithin durch die stillen Gassen tönt und die matten Schläfer erschreckt in die Höhe fahren. Keine Rede. Die Zeitgenossen haben seine „Spaziergänge" so empfunden; wir wundern uns nur, daß man um solcher Bagatellen einem Schriftsteller hat den Prozeß machen wollen. Da war der Dolch Ludwig Börnes schon schärfer geschliffen! Und doch sagt Grün so ziemlich alles, was ein Radikaler damals in Österreich auf dem Herzen haben mochte: er erklärt „Kampf und Krieg der argen Horde heuchlerischer dummer Pfaffen":

Priester sind's, die 's bittre Sterben uns mit Wundertrost versüßen,
Pfaffen sind's, die 's süße Leben bitter uns zu machen wissen.

Er eifert gegen den „Mauthkordon" und gegen den Zensor. Er verdammt die „Naderer", die Spitzel, und klagt um Alexander Ypsilanti, den griechischen Freiheitshelden, den Österreich auf der ungarischen Festung Munkacz gefangen hielt. Er legt vor dem Standbild Josephs II. („Sein Bild") einen Kranz nieder, er bittet den Kaiser, die Gefangnen frei zu geben: „den Gedanken und das Wort", und wagt es, selbst in Metternichs Palast zu treten. Der Allmächtige gibt ein Fest. Damen, Offiziere, Würdenträger sind versammelt. Er bewegt sich zwischen ihnen in dem besternten Rocke, ein freundlich mildes Lächeln im Gesicht, verbindlich, galant, bezaubernd. Draußen steht wartend ein dürftiger Klient:

Brauchst dich nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und gescheit,
Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid;
Östreichs Volk ist's, ehrlich, offen, wohlerzogen auch und fein,
Sieh, es fleht ganz artig: Dürft' ich wohl so frei sein, frei zu sein?

Ein ausgezeichnetes Bild: farbig, scharf geschnitten, wohl abgerundet, und die ironische Pointe des Schlusses ganz wundervoll. Aber alle diese Vorzüge schöpft es aus der Kritik, nicht aus der Begeisterung. Grün ist nicht ein Freiheitsheld, der unter Fanfaren, mit blitzenden Augen, geröteten Wangen, flatternden Haaren, den Degen schwingend, die Scharen auf die Barrikaden führt. Die Arndt und Körner und dann wieder die Herwegh und Freiligrath singen ganz anders. Was ihm fehlt, ist Schwung und Temperament und hingerissene und hinreißende Glut. Wo er feurig sein will, da gibt er — die Strophen über das politische Lied zeigen es — rhetorisch aufgemachte Deklamation. Er reiht vergleichend geschichtliche Reminiszenzen aneinander. Aus dem Erlebnis anderer, früherer Freiheitskämpfer muß die Flamme aufschlagen, die er nicht aus der eigenen Brust lodern lassen kann. Wo er, mit dem Freiheitsdrang der Zeit als Triebkraft, sich in die Höhe wagt, da spürt man, wie mühsam es geht; man hört zwischen dem Surren des Propellers immer wieder die Kolbenstöße des Motors. Tönend hebt der „Sieg der Freiheit" an:

Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt.

Aber wie matt schleppt sich nun schon der zweite Vers nach:

Traun, es wird euch wenig frommen, daß fortan ihr taub euch stellt.

Und so ist es immer. Der Dichter hebt mit einer Anschauung an; aber jedesmal wird ihre Bildkraft geschwächt durch lahme Wendungen, wie „es wird euch wenig frommen"; „es hilft nicht weit".

Denn Grün ist nicht eine pathetische Natur, auch nicht eigentlich Lyriker, sondern Reflexionsdichter, der intellektuelle Zug der Zeit bestimmt auch seinen Stil. Seinen Versen mangeln Duft und Schmelz und das Unsagbar-Hingehauchte echten Gefühls. Kritik, Ironie, Witz, Schlagfertigkeit sind seine Darstellungsmittel. Seine Gedichte sind wirklich Spaziergänge: geistreiche Randglossen eines Flaneurs. Es ist viel Journalismus in ihnen, und sie muten in ihrer Gesamtheit an wie zusammenhängende Stücke aus einem politischen Witzblatt. Sie sind der Kladderadatsch oder der Simplizissimus der Biedermeierzeit. Freilich, der Biedermeierzeit: der Spaziergänger schreitet etwas gar gravitätisch und wenig beweglich einher. Nur schon ein anderes, und vor allem ein wechselndes Versmaß hätte die Gedichte leichter gemacht. So stolzieren sie in trochäischen Oktonaren einher, die wie ein zu weites Gewand um einen schlanken Körper schlottern. Platen hat dieses Versmaß in den Parabasen seiner „Verhängnisvollen Gabel" verwendet, Wilhelm Müller in seinen Griechenliedern. Dort wirken sie bissig-satirisch, hier pathetisch-heroisch; die stärkere oder schwächere Betonung der Zäsur bedingt den Gegensatz. Man möchte vermuten, daß Grün sie nach dem Vorbild dieser beiden Dichter gewählt habe. Aber

da sie ein Versmaß sind, das nur in kleinen Dosen genossen werden kann, so wirken sie ermüdend und eintönig und — infolge der Mischung des Pathetischen mit dem Ironischen — gefühlsverwirrend.

Reiner ist — lyrisch betrachtet — der Eindruck der Dichtung „Schutt" (1835 erschienen). Auch sie ist wieder zyklisch geformt, der Neigung der Zeit entsprechend. Aber die Dissonanz von Pathos und Ironie ist hier in gedämpften Schmerz gelöst. Vor allem in dem ersten, wertvollsten Zyklus: „Der Turm am Strande". Die Stimmung ist verwandt der in Platens „Venezianischen Sonetten". Venedig bildet auch den Hintergrund. Ein Sonettendichter, der im „Qualm Venedigs Himmelslichter zündete" und „Tyrannen" auf „Von dannen" reimte, ist in einem Turm an Istriens Küste gefangen. Auch er ist so wenig wie Grün ein Mann der Leidenschaft. Sein Freiheitsdrang rüttelt nicht klirrend an den Stäben seines Gitters, er fließt durch sie in wohllautenden Weisen in die weite Welt hinaus. Eine Ähre, die er aus seinem Strohbett zieht, zaubert ihm ein Meer von Garben vor die Augen. Er ist ein Träumer, ein Spätromantiker. Auf die Tat verzichtend, erglüht er für den Gedanken:

In plumpe Fesseln wollt den Geist ihr schlagen,
Der gottgesandt, wie Wolk' und Regenbogen;
Die Wolke wettert, ihr könnt sie nicht jagen,
Und knebeln nicht könnt ihr den Regenbogen!

Und nun vernehmt den Urtelspruch des Richters:
Für Kett' und Schmach, die ihr ihm ließt bereiten,
Denn also richtet mild das Herz des Dichters,
Gibt euren Namen er Unsterblichkeiten!

Statt in einem Buche, das man ihm verweigert, blättert er im Buche des Himmels und sieht darin das Abendrot und die Wolken, den Mond und die Sterne — alles, ach! durchschnitten von den schwarzen Gitterstäben:

Da dünkt es mich, im Buch des Himmels wären
Die schönsten Stellen, heiligsten Legenden,
Des Friedens und der Liebe Gotteslehren
Mit schwarzem Strich durchkreuzt von Menschenhänden.

Das geistreiche Bild mag als Symbol für die politische Dichtung der dreißiger Jahre gelten. Zu kraftlos, die Gitter zu brechen, begnügt sie sich damit, hinter ihnen die Weite der geistigen Welt zu betrachten, seufzend, klagend, ironisch, bitter bis zum Giftigen, aber stets sich fügend. Es ist noch allzuviel von dem Pessimismus des forcierten Talents in ihr. Erst das fünfte Jahrzehnt brachte die freudigen Bejaher.

Nach 1840 wurde die politische Lyrik die Lyrik der Zeit. Erst jetzt wurde der politische Dichter, als der Verkündiger des in der Masse schlummernden Staatsgefühls, eine öffentliche Person, ein Fürst ohne Krone, der flüchtig durch die Lande zog und sich von

seinen Getreuen huldigen ließ. Die Reise Herweghs durch Deutschland im Jahre 1842, die ähnlichen Fahrten Freiligraths und Hoffmanns von Fallersleben waren Triumphzüge von Volkskönigen. Wo der romantische Sänger in stillem Kämmerlein sich in sich selber zurückgezogen oder auf einsamer Wanderung, das Ränzel auf dem Rücken, in der Natur geschwelgt hatte, da thronte der politische Dichter nun am Ehrenplatz der Festtafel im volkerfüllten, rauschenden Saale und deklamierte oder sang seine Lieder, um, dem Mimen gleich, die Kränze der Mitwelt entgegenzunehmen. Die goldene Kette des Königs verschmähte er, gleich dem Goetheschen Sänger, nicht aber den goldenen Pokal eines Bürgervereins oder andern Ehrensold samt Ständchen, Fackelzug und begeisterten Ansprachen.

Mit der öffentlichen Stellung des Dichters wandelte sich nun auch seine Kunst. Wer an allen Festtafeln schwelgt, findet den Weg in sein eigenes Heim immer schwerer, und wer sich angewöhnt hat, die Gedanken der Vielen auszusprechen, verliert seine eigenen. Statt sein Erleben in selbstgeschaffenem Ausdruck ausströmen zu lassen, ergreift der Dichter nun — es ist bequemer und wirksamer — das in der Luft schwebende Schlagwort als Formel der Zeitidee, und an die Stelle der Gesinnung tritt zu leicht die Gebärde. Der Dichter wird Volksredner, seine Gedichte Proklamationen. Auch der Volksfürst hat Repräsentationspflichten. Festgepränge dringt als rhetorischer Schmuck auch in die Lyrik ein und verdrängt die Innigkeit ihrer Sprache. Der Witz, die Phrase, die Figur herrschen. Der Stil wird repräsentativ.

Man erkennt die Veräußerlichung des lyrischen Gefühls am besten an der Entfernung von der Natur; denn im Naturbild gibt letzten Endes der Dichter ja nur sich selber. Theodor Mundt in seinem „Bewegungsbuche“ „Madonna“ hatte es schon 1835 ausgesprochen: „Allzulange haben die Menschen träumend an rieselnden Bächen gelegen und haben dem Rauschen der Blätter zugehört. Nun sind sie unruhig geworden; sie haben die Axt an den grünen Baum gelegt und haben den Schmuck der Blätter heruntergehauen und haben sich eine Lanze und ein Ackergerät aus seinem Holze gemacht.“ In der Tat! Wo die politischen Lyriker noch die Natur besingen, da müssen sie sie, wollen sie nicht unwahr oder banal wirken, politisieren. Schon Anastasius Grün hat in dem Lenz einen fröhlichen Rebellen gesehen und seine Sonnenstrahlen Schwerter, seine grünen Halme Speere genannt:

Seine Trommler und Trompeter das sind Fink und Nachtigall,
Seine Marseillaise pfeifen Lerchen hoch mit lautem Schall,
Bomben sind die Blumenknospen, Kugel ist der Morgentau!
Wie die Bomben und die Kugeln fliegen über Feld und Au!

Wo hätte ein Romantiker die Natur so gefühlt und gesehen!
Den mächtigsten Anstoß zur Steigerung der politischen Lyrik gab

der Thronwechsel in Preußen. Am 7. Juni 1840 war Friedrich Wilhelm III. nach zweiundvierzigjähriger Regierung gestorben. An der Persönlichkeit seines Nachfolgers Friedrich Wilhelms IV. belebten sich die Hoffnungen der Fortschrittlichen. Der Sohn Luisens, von den trefflichsten Lehrern erzogen, als Knabe ein Zeuge von Deutschlands Schmach, als Jüngling ein Mitkämpfer in dem Befreiungskriege, hochbegabt, geistvoll, freigesinnt, wie man wußte, schien er der Messias zu sein, dazu bestimmt, die Sehnsucht des Volkes zu erfüllen und Deutschland Einheit und Freiheit zu geben. Und seine ersten Regierungstaten beflügelten die Hoffnung. Er setzte E. M. Arndt, den die Reaktion wegen demagogischer Umtriebe seines Lehramtes in Bonn beraubt hatte, wieder in die Professur ein; er befreite den Turnvater Jahn von der polizeilichen Überwachung; er löste die Ketten der politischen Gefangenen und milderte die Zensur. Aber es waren freiwillige Spenden der Gnade und als solche noch aus dem alten Staatssysteme geflossen. Die gleiche Hand, die die Geschenke austeilte, wenn ihr Herr guter Laune war, konnte sich auch schließen und zur Faust ballen, wenn die Beschenkten sich nicht dankbar erwiesen oder mehr heischten. Als im September 1840 eine Abordnung des preußischen Landtages dem König die Bitte um eine Verfassung vortrug, lehnte er die Errichtung einer allgemeinen Volksvertretung ab. Er sprach den Standpunkt des Hallerschen Gottesgnadentums auch 1847, bei der feierlichen Eröffnung des Landtages, aus: er werde nun und nimmermehr zugeben, „daß sich zwischen unseren Herrgott im Himmel und dieses Land ein geschriebenes Blatt, gleichsam eine zweite Vorsehung, eindränge, um uns mit seinen Paragraphen zu regieren und durch sie die alte heilige Treue zu ersetzen".

Aber bei seinem Regierungsantritt erwies es sich: in aller Verfolgung und Not war das politische Denken während der dreißiger Jahre erstarkt und mitten in der Zersplitterung der Kleinstaaterei das deutsche Einheitsgefühl gewachsen. Es flammte mächtig auf im Jahre 1840. In dem Kampfe zwischen dem türkischen Sultan und seinem Vasallen, dem Vizekönig von Ägypten, Mehemed Ali, hatte Frankreich unter dem Ministerium Thiers für den Empörer Partei genommen. Aber in der Konferenz der fünf europäischen Großmächte in London unterlag es, und die vier übrigen Mächte schlossen einen Quadrupelallianzvertrag zum Schutze der Türkei. Um das durch diese Niederlage geschwächte Ansehen Frankreichs wieder zu heben, richtete Thiers seine Begehrlichkeit auf den Besitz des östlichen Nachbars und erneuerte den alten Anspruch Frankreichs auf das linke Rheinufer. Damals wurde Paris befestigt und, als Symbol der Weltmachtstellung Frankreichs, die Asche Napoleons I. nach Paris gebracht.

Der Zorn über diese Anmaßung ließ in Deutschland die na-

tionale Begeisterung mächtig aufflammen. Die Allgemeine Zeitung brachte Artikel über Artikel und wies die französischen Eroberungsgelüste zurück. Einen von ihnen hatte der kölnische Referendar C. Matzerath verfaßt. Er wurde in dessen Elternhause zu Linnich bei Jülich im Juli vorgelesen in Gegenwart eines Freundes von Matzerath, Nikolaus Becker aus Bonn (1809—45). Ein erregter politischer Disput schloß sich an. Am Tage darauf schickte Becker dem Freunde als Frucht des Disputs sein Lied „Der deutsche Rhein“:

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
Ob sie wie gier'ge Raben
Sich heiser darnach schrein.

Das Gedicht ist künstlerisch wertlos, rhetorisch gebläht in seiner Sprache, leer in Gedanken, zum Teil läppisch. Die sechste Strophe erklärt: sie sollen ihn nicht haben,

Solang die Flossen hebet
Ein Fisch auf seinem Grund.

Aber wo fragt Begeisterung nach Verstandeslogik! Bald wurde das Gedicht, mit dem feierlichen, immer wiederholten Schwure:

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein

von Mund zu Mund getragen als der Ausdruck der flammenden Empörung der Zeit, des Volkes. Mehr als 150 Komponisten versuchten ihre Vertonungskunst an ihm. Es regnete Nachahmungen; jeder Dichter und Dichterling fühlte sich gedrungen, dem „freien deutschen Rhein“ seine Huldigung darzubringen, so daß Heine in „Deutschland“ ihn klagen läßt:

Zu Biberich hab' ich Steine verschluckt,
Wahrhaftig, sie schmeckten nicht lecker!
Doch schwerer liegen im Magen mir
Die Verse von Niklas Becker.

Der Fluß, an dessen Ufern die Romantiker einst poetisch geschwärmt, war zum Sinnbild von Deutschlands Größe geworden. Und wie die Lyrik nun zum Sprachrohr des politischen Meinungstausches geworden war und sich aus dem stillen Stübchen des Poeten auf den Markt hervordrängte, stritten die Dichter hüben und drüben um den Strom. Der alte Feuergeist Arndt riet im Herbst 1840, die Herausforderung Frankreichs durch den eigenen Angriff zu parieren:

Mein einiges Deutschland, mein kühnes, heran!
Wir wollen ein Liedlein euch singen
Von dem, was die schleichende List euch gewann,
Von Straßburg und Metz und Lothringen:
Zurück sollt ihr zahlen, heraus sollt ihr geben!
So stehe der Kampf uns auf Tod und auf Leben!
So klinge die Losung: „Zum Rhein! Übern Rhein!
All Deutschland in Frankreich hinein!“

Frivoler begründete der sinnliche Herwegh Deutschlands Anrecht auf den Rhein in seinem Oktober 1840 verfaßten „Rheinweinlied“:

Wo solch ein Feuer noch gedeiht
Und solch ein Wein noch Flammen speit,
Da lassen wir in Ewigkeit
Uns nimmermehr vertreiben.
Stoßt an! Stoßt an! Der Rhein,
Und wär's nur um den Wein,
Der Rhein soll deutsch verbleiben.

An nachhaltiger Wirkung übertraf alle Rheinlieder Max Schneckenburgers „Wacht am Rhein“, das, 1840 entstanden, freilich erst 1870 bekannt wurde. Die französischen Dichter aber blieben die Antwort nicht schuldig. Alfred de Musset schrieb sein herausforderndes „Le Rhin allemand“, Lamartine seine beschwichtigende „Marseillaise de la paix“ (1841):

Roule libre et superbe entre tes larges rives,
Rhin, Nil de l'Occident, coupe des nations!
Et des peuples assis qui boivent tes eaux vives
Emporte les défis et les ambitions.

In weltbürgerlichem Freisinn bekannte er sich als:

concitoyen de toute âme qui pense:
La vérité, c'est mon pays!

und ließ die „nobles fils de la grave Allemagne“ hochleben.

Wie im Reiche, so befruchteten damals auch in den Grenzmarken des Deutschtums die politischen Kämpfe die Lyrik. In den vierziger Jahren entstanden die politischen Volkslieder, die auf Jahrzehnte hinaus Bekenntnisse staatlicher Ideale wurden. So dichtete der Holsteiner M. Fr. Chemnitz (1815—1870) 1844 „Schleswig-Holstein meerumschlungen“, der Schweizer Leonhard Widmer (1808—1868) 1842 den Schweizerpsalm: „Trittst im Morgenrot daher“, Gottfried Keller 1843 sein „O mein Heimatland“. Das deutsche Volk (deutsch nicht im politischen Sinne) gleicht damals einem Jünglinge, der, was seine Brust durchwogt, im Liede hinaussingt. Die jugendliche Begeisterung muß oft ersetzen, was den Gedichten an künstlerischer Eigenkraft fehlt. Aber sie erzeugt das Leuchtende des Ausdrucks. Es sind selten Dichter mit tiefgründigem und verwickeltem Innenleben, die sie schaffen; aber gerade der Mangel an Sonderart läßt sie ganz im Fühlen der Masse aufgehen und deren Herolde werden. Man könnte sagen: der schöpferische Volksgeist sei in ihnen für eine Stunde Person geworden. Oder vielmehr eine Doppelperson; denn erst die Melodie schuf ihnen die Wirkung ins Breite, und neben ihr ist der Text oft nur, was beim Vogel der Körper neben den Flügeln. So begreift man, daß so mancher von ihnen, nachdem ihn einen Augenblick lang der göttliche Strahl besonnt, sofort wieder ins Dunkel der Mittelmäßigkeit zurücktrat.

Als eine gesteigerte Form dieses halbdilettantischen Volksdichters erscheint August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Er ist der lebendige Beweis dafür, wie die scheinbar so zeitfremde Erforschung des deutschen Altertums in Wahrheit doch der Zeit diente, und wie leicht die Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart geschlagen war. In dem Hannöverschen Flecken Fallersleben als der Sohn des Ortsbürgermeisters 1798 geboren, erlebt er als Knabe die Franzosenzeit und begeistert sich für Körners „Leier und Schwert". Er studiert klassische Philologie. Aber Jakob Grimm, den der Zwanzigjährige auf einer Fußwanderung in Kassel kennen lernt, gewinnt ihn mit der Frage: „Liegt Ihnen Ihr Vaterland nicht näher?" für die Germanistik. Nun hebt eine Tätigkeit an, die an Fleiß, Vielseitigkeit und Breite ihresgleichen sucht und gekrönt war von beispiellosem Finderglücke. Zur deutschen Sprache und ihren Mundarten traten die verwandten germanischen Sprachen, Literaturgeschichte, Volkskunde, Recht, Kunst und Altertümer. In grundgelehrten Werken veröffentlichte er die Früchte seines Spürsinnes, so in den Horae Belgicae mittelniederländische Epen und Dramen, Sprichwörter und Volkslieder. Da der Antrieb zu dieser gewaltigen wissenschaftlichen Schriftstellerei nicht das bloß wissenschaftliche Interesse an Laut und Buchstaben, sondern edle Begeisterung für das im Lauf der Jahrhunderte gewordene Volksleben war, so verschüttete sie den Quell eigener Dichtung nicht, sondern nährte ihn vielmehr stets aufs neue. Wenn Rückert, der Orientalist, dem er in der Verbindung von Wissenschaft und Dichtung, an Sprachbegabung und Fruchtbarkeit gleicht, sich gern sehr feierlich als Weisen aus dem Morgenlande gab, so war in Hoffmann ein altdeutscher Volkssänger erstanden. Ungebunden, keck, witzig, leichtblütig, treuherzig, naiv, auch wo er posierte, was jener Zeit der großen politischen Gebärde weniger auffiel. Er trug den Volkssänger auch äußerlich zur Schau. Heinrich Laube, der ihn in Breslau kennen lernte, beschreibt ihn als einen sehr langen Menschen mit einem kleinen Vogelkopfe und mit Augen, welche immer listig schimmerten. Seine Tracht bildete „ein mantelartiger Rock, der die Mitte hielt zwischen einem Bettelmönche und einem fahrenden Schüler"; auf dem Kopfe saß ein malerisches Zipfelmützchen. Lange Jahre hat er auch das Leben eines fahrenden Sängers geführt. 1842 hatte man ihm wegen seiner „Unpolitischen Lieder" die Professur in Breslau weggenommen, die er seit 1830 innegehabt. Nun besaß er jahrelang keine bleibende Stätte. Bald tauchte er am Rhein, bald in Berlin auf. Bald im Norden, bald im Süden. Auch die Schweiz suchte er auf, wo ihm August Follen in Zürich ein Asyl bot. Es ging ihm oft schlecht: sein Kindergemüt wußte nicht so recht in den Sitten der Welt Bescheid; dann wieder schadete ihm sein erregliches Temperament. Aber in diesen Jahren der politischen Gärung trug er, eine

Art commis voyageur der politischen Poesie oder poetischen Politik, die Idee des Liberalismus von Ort zu Ort, nahm die Huldigung von Studenten und Liedertafeln entgegen und entzündete ihr Feuer durch den Vortrag seiner Lieder. Dann, als der Sturm von 1848 verrauscht war und wieder Ruhe einkehrte, sah er sich nach einer neuen Heimat um. Von 1854—1860 hielt ihn Weimar fest. Endlich fand er 1860 eine Stelle als Bibliothekar in Corvey, wo er 1874 starb.

Julius Fröbel, der als Inhaber des „Literarischen Comptoirs", eines Oppositionsverlages, 1843 bis 1845 in Winterthur wohnte, berichtet, wie ihn dort Hoffmann besucht. Eines Morgens hörte er ihn die Melodie „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!" anstimmen und vernahm dazu die allmählich sich zusammenfügenden Worte:

Der Morgen graut, der Regierungsrat,
— — — — — der Regierungsrat,
— — — — — Regierungsrat,
Sitzt schon bei seinen Geschäften
— — — — — — Geschäften,
Ist ausgerüstet für Kirch' und Staat
Mit frisch erneuerten Kräften.

So sind viele von Hoffmanns Liedern entstanden. Eine bekannte Melodie summt ihm im Kopfe, und in raschem Zustrom von Bildern und Redensarten improvisiert er einen neuen Text dazu. So zu „Prinz Eugen, der edle Ritter": „Wenn der Frühling kommt hernieder" („Morgen, Herr Vischer"), zu dem „Jäger aus Kurpfalz": „Bei einer Pfeif' Tabak" („Das erwachte Bewußtsein"). Er dichte beinahe nie, ohne zugleich zu singen, erklärte er selber. Das lyrische Dichten sei wie ein musikalisches Komponieren mit Worten: „wir schreiben statt der Töne Worte auf". Diese musikalische Wurzel seiner Lyrik, die sich gern nach bekannten Weisen richtet, bedingte von vornherein eine Allgemeingültigkeit des Lebensgefühls, das sich in ihr aussprach. Der Mann, der als gelehrter Forscher die Schätze vergangenen Volksschaffens zusammenhäufte, wurde so auch zum Volksdichter. Allem wurde sein Lied Sprache, was die Seele des Volkes als solche in sich trug, sofern es nur echt, einfach, ungekünstelt, allgemeinverständlich war. Es störte ihn gar nicht, recht oft die Grenze des Konventionellen zu überschreiten und sogar ins Banale hinunterzusteigen. Für das ausgesprochen Persönliche in Inhalt und Form, für die Tiefe des Gedankens, das Einzigartige der dichterischen Anschauung und die künstlerische Feinheit des Ausdrucks besaß er kein Organ. Er hatte ja schon die Zeit zur Vertiefung in sich selber nicht, die dazu erforderlich gewesen wäre.

So sind seine Lieder im allgemeinen nicht Offenbarungen neugeschauter Lebenszusammenhänge durch den einsam Erlebenden, sondern mehr glückliche Formulierungen von dem, was in der Luft schwirrt und was aller Herzen erfüllt. Auch wo er persönlichstes Leben darstellt, wie in seinen Liebesliedern, hört man weniger den

Schlag des eigenen Herzens als den Widerhall des Volksliedes und der Zeitlyrik, vor allem Goethe und Heine. In verschwenderischer Fülle, wie die Blumen im Frühling, dringen die Lieder aus seinem Gemüt, und wie auf den Wanderer, der vor einer blühenden Wiese steht, das Ganze wirkt und in der Symphonie der Farben die einzelne Blüte verschwindet, so entzückt uns in Hoffmanns Liebeslyrik nicht das einzelne Lied durch Duft, Ton und Farbe, wie bei Mörike, sondern nur aus ihrer Gesamtheit strömt uns der Hauch des Erlebens entgegen. Denn so glücklich und melodisch sangbar, echt lyrisch die Form oft erscheint, sie ist doch auch in den gelungensten Liedern zu wenig innerlich bedingt, das lyrische Erlebnis nicht so stark, daß es mit Notwendigkeit seine künstlerische Form geschaffen hätte. Goethe hat z. B. in „Nähe der Geliebten" den Wechsel von langen und kurzen Versen verwendet, um die Sehnsucht auszudrücken. Das stetige Ausschreiten der längeren Verse, das müde Zurückfallen der kürzern ist die künstlerische Ausprägung der polaren Sehnsuchtsstimmung, die einerseits Wünschen, anderseits Verzichtenmüssen ist. Hoffmann bedient sich in seinen Johanna-Liedern, vielleicht den tiefstgefühlten seiner Liebesgedichte, der gleichen Formart zum Ausdruck der verschiedensten lyrischen Zustände: Aufbrechen der Liebe; Geständnis der Liebe; Glück des Zusammenseins; Abschied; Sehnsucht; Wiedersehen; Trennung; Erinnerung.

Am glücklichsten erscheint Hoffmann in seinen Kinderliedern. Wo Rückert sich gern ins Tändelnd-Spielerische verliert und dadurch unnatürlich wird, gibt sich Hoffmann echt, wahr, naiv. Wie das Kind den Wechsel von Tag und Nacht, von Sommer und Winter, das Tier, das Spiel, die Familie und die Feste der bürgerlichen Welt erlebt, das hat er unübertrefflich dargestellt. Keck zugreifend, kein Grübler und Philosoph, ohne Sentimentalität, dafür von gesunder Anschauung, weiß er stets das Wesentliche anmutig, einfach, schalkhaft, ehrlich und gemütvoll zu gestalten. Niemals entartet sein Lied ins Kleinliche und Kindische, weil er sich nicht wie ein Erwachsener zu den Kindern herabläßt, sondern selber ein Kind ist. Wie drückt, dem noch unerschlossenen Gefühl des Kindes klar und faßlich, „Winters Abschied" das Frühlingsglück in unschuldigem Übermut aus:

Winter, ade!
Scheiden tut weh.
Aber dein Scheiden macht,
Daß jetzt mein Herze lacht.
Winter, ade!
Scheiden tut weh.

Wie witzig ist der Wettstreit zwischen Kuckuck und Esel, wer wohl am besten sänge! Welche tiefe Innigkeit strömt aus dem „Lied vom Monde", diesem Gegenstück zu dem herrlichen „Abendlied" von Claudius:

Wer hat die schönsten Schäfchen?
Die hat der goldne Mond,
Der hinter unsern Bäumen
Am Himmel drüben wohnt.

mit der schönen, friedevollen Strophe:

Sie tun sich nichts zu leide,
Hat eins das andre gern,
Und Schwestern sind und Brüder
Da droben Stern an Stern.

Hoffmann hatte in den zwanziger und dreißiger Jahren eine stattliche Zahl von Gedichtsammlungen veröffentlicht: 1821 „Lieder und Romanzen", 1822 „Alemannische Lieder" und „Frühlingslieder aus Arlikona"; 1834 „Gedichte"; 1836 „Buch der Liebe" — die Kinderlieder gab er zusammen mit dem Komponisten Ernst Richter von 1843—1847 heraus —. Da ließ gegen das Jahr 1840 die Drangsal der Zeit in ihm die Erkenntnis reifen, daß ein politisch Lied nicht immer ein garstig Lied zu sein brauche:

Ich sang nach alter Sitt' und Brauch
Von Mond und Sternen und Sonne,
Von Wein und Nachtigallen auch,
Von Liebeslust und Wonne.
Da rief mir zu das Vaterland:
Du sollst das Alte lassen,
Den alten verbrauchten Leiertand,
Du sollst die Zeit erfassen!

Die Politik war für ihn nicht ein Feld praktischen Wirkens. Er war kein Uhland, der selber an der Gestaltung seines Staates mithalf, und den Sitz im Frankfurter Parlament hat er abgelehnt. Ihm war das öffentliche Leben einfach poetischer Stoff. Freilich, innerlich erfaßter poetischer Stoff. Er legte sein Gemüt in ihn. Wie er als Gelehrter zu den Quellen der deutschen Bildung hinunterstieg, wie er von deutscher Liebe und deutschem Kinderleben sang, so ließ er als Mann seine patriotischen und demokratischen Gefühle strömen, wie er die Not der Zeit sah. Er sprudelte über. Er konnte sich nicht genug tun. Er überschwemmte mit seinen Gedichten den Markt. 1840 veröffentlichte er den ersten Teil der „Unpolitischen Lieder", die sofort einschlugen; 1841 den zweiten; 1843 „Deutsche Lieder aus der Schweiz" und „Deutsche Gassenlieder"; 1844 „Hoffmannsche Tropfen" und „Maitrank"; 1847 „Schwefeläther"; 1848 „Diavolini"; 1848/9 „Zwölf Zeitlieder" u. a.

Mit zwei Waffen kämpft er in ihnen: mit Begeisterung und mit Hohn. Mit der Begeisterung stritt er als Deutscher für die Einheit und Macht seines Vaterlandes nach außen, mit dem Hohne als Demokrat für die Freiheit im Innern. Jene umströmt das „Lied der Deutschen": „Deutschland, Deutschland über alles". Es hat Hoffmanns Namen im Fluge durch die deutschen Gaue getragen, obgleich, oder gerade weil es nichts als eine geschickte Zusammenstellung von Schlagworten, sittlichen Ideen und wirtschaftlich-geographischen Werten ist. Sozusagen eine Formel des Deutschtums, entsprechend den Glaubensbekenntnissen der religiösen Konfessionen. Es bliebe so im Begrifflich-Verstandesmäßigen stecken, wenn nicht in der Erkenntnis des Inhaltes des deutschen Wesens und Wollens selber das starke patriotische Erlebnis jener stürmischen Jahre schwänge. Die Deutschen jener zerrissenen Zeit wußten, oder besser fühlten, was

ihnen nur schon das Wort Deutschland war. Und sein Inhalt wird stets wieder Erlebnis, wo er gefährdet ist.

Der Hohn der innerpolitischen Lieder ist nicht so scharf geschliffen wie in den Gedichten Herweghs, der Zorn nicht so feurig wie der Freiligraths. Das Kindergemüt Hoffmanns war im Grunde viel zu harmlos zur Satire, und gerade seine „Unpolitischen" Lieder zeigen, wieviel die Deutschen der vierziger Jahre noch zu lernen hatten, um Politiker zu werden. Der Wind von Hoffmanns Leidenschaft hat nur so viel Atem, um dem deutschen Michel die Spitze der Zipfelmütze von einem Ohr aufs andere zu wehen. Es ist viel Biedermeiertum in diesen Versen. Sogar die von A. Grün sind schärfer, ätzender, rücksichtsloser. Hoffmann reicht selten über den politischen Bänkelsänger empor, der die Bürger in der Kneipe ein paar Stunden unterhält und erregt. Aber dann gehen sie nach Hause, ziehen die Schlafmütze wieder über die Ohren und lassen den Kaiser einen guten Mann und die Freiheit eine gute Frau sein. Es ist alles nur Sturm im Glase Wasser. Der Blick fürs Große, Ganze fehlt ihm und vor allem die Erkenntnis des Weges, der dazu führen könnte. So löst sich schließlich das ganze Feuer politischer Entrüstung in einen Schwarm von matten Funken auf, die erlöschend zur dunkeln Erde sinken. Bloße Randglossen, triviale Wortwitze und billige Späße, die mehr angenehm kitzeln als stechen und verwunden. So, wenn er über die Mucker loszieht:

Es hat die Welt wohl ihre Mucken,
Doch leider ihre Mucker auch;
Die Mucken könntest du verschlucken,
Vom Mucker platzte dir der Bauch.

Doch wär' ein Staatsbauch mir beschieden,
O weh der armen Muckerschar!
Kein einz'ger Mucker blieb' in Frieden,
Ich fräße sie mit Haut und Haar.

Oder wenn er das Gedicht auf die beiden Strauße, David Friedrich, den Theologen, und Johann, den Opernkomponisten, schließt mit dem Witz:

Die Zeit hat einen Straußenmagen,
Wird auch den Doktor Strauß verdaun.

Wie mußte ein System bar sein alles Lebens, wenn es den Verfasser solcher Treuherzigkeiten in einem hochnotpeinlichen Gericht mit Amtsentsetzung maßregeln konnte! Wie gutmütig ein Volk, das solche Späße als Satiren empfand! Fürwahr, das Angriffssignal des Schwaben Georg Herwegh tönte gellender als das des Hannoveraners Hoffmann von Fallersleben.

Herwegh fehlte durchaus das schwere Gepäck eines wissenschaftlichen Berufes, das Hoffmann bei allem Vagantentum etwas Behäbiges und Gediegen-Bürgerliches gab. Er war ganz Bewegung, nur auf den Augenblick gestellt, revolutionär, explosiv, wenigstens

in seiner Jugend, in der einzig er als Dichter lebendig war. Sein Schulsack barg nur ein Häuflein flüchtig zusammengeraffter Allgemeinbegriffe. Es stand auch nicht hinter ihm, wie hinter Hoffmann, ein ganzes Volkstum, dessen Geschichte und Reichtum ihn für den Freiheitskampf begeistert hätte. Er hatte nicht persönlich zu leiden um seines Kampfes willen, sondern er kämpfte um seines persönlichen Leidens willen. Sein Leiden aber durch den Staat war im Grunde ein Leiden um sein Ich, nicht ein Leiden für das Ganze. Und darum sank das Feuer auch rasch wieder in sich zusammen, nachdem sein Ich sinnlich-materiell befriedigt war. Schon bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahr verfiel er einer geistigen Verfettung, deren Anlaß seine Heirat mit der reichen Berliner Kaufmannstochter Emma Siegmund, deren tiefere Ursache die innere Leere war.

Sein Name klingt nicht schwäbisch — die Familie soll skandinavischer Herkunft sein — und man muß sich stets aufs neue darauf besinnen, daß er ein Schwabe war; denn er hat nichts von jener Gründlichkeit und Festigkeit, die gerade die besten Schwaben auszeichnet. 1817 zu Stuttgart geboren, hatte der nervöse Sohn eines wenig bemittelten Gastwirtes im Seminar Maulbronn einen Platz erhalten, um sich hier zum Studium der Theologie vorzubereiten. Dann folgte die Aufnahme ins Stift zu Tübingen. In Maulbronn hatte er sich unter die strenge Ordnung geduckt, im Stift wurde er rebellisch. Da lernte er die Ideen der Burschenschaft kennen, da wurden durch die Vorlesungen von Ferdinand Christian Baur und durch D. Fr. Strauß' Leben Jesu (1835) seine religiösen Ansichten umgekrempelt. Dazu kam die Lektüre Börnes und anderer jungdeutscher Schriftsteller. Der ganze Haufe der Emanzipationsideen, die die dreißiger Jahre durchschwirrten, drang in seinen Kopf und erzeugte eine stürmische Gärung. Bald kam es zum Zusammenstoß mit der Anstaltsleitung. Er wurde aus dem Stift ausgewiesen, gab die ihm aufgezwungene Theologie auf, ging, auf dem Umweg über die Juristerei, zur Schriftstellerei über und ließ sich in Stuttgart nieder. August Lewald, für dessen Zeitschrift „Europa" er damals arbeitete, schildert ihn als einen hochaufgeschossenen, bleichen Menschen, mit straff herabhängendem Haare, brennenden, schwärmerischen Augen; in seinem Gang lag etwas Schwebendes, Schwankendes; stundenlang saß er Lewald gegenüber, ohne ein Wort zu sprechen. Andern fiel er durch sein genial-fremdartiges Gebaren auf.

Eine Unbesonnenheit trieb ihn aus Stuttgart fort: er war durch besondere Verfügung des Königs vom Militärdienste beurlaubt worden. Aber als er sich einst auf einem Ball zu erregten Beleidigungen gegen den Offiziersstand hinreißen ließ, wurde der Urlaub aufgehoben. Nun floh er in die Schweiz. In dem Grenzorte Emmishofen im Kanton Thurgau schrieb er für die „Deutsche Volkshalle",

ein Demokratenblatt, schöngeistige und politische Artikel im Stil Börnes, aber ohne dessen Geistesschärfe. Dann ging er — 1840 — nach Zürich, wo August Follen in seiner „Kaiserburg" auch ihm hochherzige Gastfreundschaft gewährte. Da schrieb er sein berühmtes Buch: „Gedichte eines Lebendigen", deren erster Teil in Julius Fröbels Literarischem Comptoir in Zürich und Winterthur 1841, der zweite 1843 erschien. Dazwischen fällt der Hauptcoup dieses an Theatralik nicht armen Lebens: die Reise nach Deutschland. Er unternahm sie als literarischer Commis voyageur des im Fröbelschen Verlage erscheinenden „Deutschen Boten aus der Schweiz", aber doch wohl noch mehr, um den Ruhm zu ernten, den seine Gedichte gesät. Auf langsamer Diagonalfahrt ging es bis Königsberg. Überall wurden Huldigungen in Empfang genommen und an rauschenden Festessen tönende Reden getauscht. In Berlin empfing ihn sogar Friedrich Wilhelm IV., den, selber ein Romantiker, die gleißende Romantik Herweghs aus der Ferne lockte. Aber der neue Marquis Posa hatte noch weniger Erfolg als der Schillersche. „Das Königtum ist tot, maustot für mich," ruhmredete Herwegh in Königsberg nach der Audienz. Der König aber quittierte den Besuch durch das Verbot des „Deutschen Boten" und, wie Herwegh darauf zu einem törichten und unverschämten Offenen Brief an den König sich hinreißen ließ, mit Herweghs Ausweisung aus Preußen. Erst die Audienz, dann die Kriegserklärung — auch Herweghs Freunde schüttelten den Kopf über diese Politik des Pendels, und selbst in den Kreisen der Liberalen ertönte der Ruf „Herr, weg mit dir!" Er aber hüllte sich trotzig in den weißen Mantel des Märtyrers und war zufrieden, wenigstens sein leibliches Ich durch seine Verlobung mit Emma Siegmund sichergestellt zu haben.

In Literatur und Politik aber war seine Rolle ausgespielt. Aus Zürich wies ihn die damals konservative Regierung wegen eines politischen Prozesses aus. In Liestal im Kanton Baselland gab man ihm das Bürgerrecht. Ihn aber zog es aus der kleinen Schweiz in die Hauptstadt der Welt, Paris, wo er sich mit seiner Gattin 1843 niederließ. 1848 hat er als politischer Führer der aus deutschen Handwerksgesellen bestehenden demokratischen Legion, die die Revolution in Baden stützen sollte, noch einmal von sich reden gemacht. Aber nur durch den unglaublichen Mangel an politischer Klugheit, den er an den Tag legte, und durch seine angebliche Flucht aus dem Treffen bei Niederdossenbach unter dem Spritzleder des Bauernwagens, den seine Gattin kutschierte. In Paris starb er 1875, unversöhnt mit der Bismarckschen Politik und den öffentlichen Zuständen in Deutschland.

Man müßte auch Herwegh um seiner ausgebreiteten Belesenheit, des literarisch-gedanklichen Ursprungs seiner Dichtung, seiner Weltfremdheit und seiner Formbegabung willen unter die forcierten

Talente stellen, gebräche ihm nicht der rastlose und ernsthafte Fleiß, durch den sich das forcierte Talent zum Genie emporzuschrauben sucht. So dankt er seinen Ruhm mehr seiner Zeit als sich selber. Wie es Pflanzensamen gibt, die, mit Flugvorrichtungen versehen, aber ohne eigene Flugkraft, durch den Wind über Land getragen werden, so verbreitete der Sturm der Zeit seine Lieder und seinen Ruhm. Er galt als Herold der Freiheit. und war doch nur der Bahnbrecher seines eigenen eiteln Ich. In allen Zusammenstößen seines Lebens handelte es sich niemals um grundsätzliche und notwendige Kämpfe gegen eine zu eng und starr gewordene Regierungs- und Gesellschaftsform, sondern um Ausbrüche eines ungezügelten und hochfahrenden Temperaments, die auch die freieste Staats- und Gesellschaftsform nicht ungeahndet hätte hinnehmen dürfen. Schillers Flucht aus Stuttgart machte die unerträgliche Despotie des Herzogs notwendig; die Herweghs wurde durch Maßlosigkeit und Angst vor Bestrafung veranlaßt. Sein Freiheitsideal war nicht die demokratische Gleichordnung aller Bürger nach Rechten und Pflichten, sondern der Individualismus, wie ihn die Jungdeutschen verkündigt. Der Dichter, der Ästhet, ist ihm wichtiger als der Bürger. Der Staat besteht immer nur faute de mieux. „Auch der beste Staat", erklärt er in dem Volkshalle-Artikel über Platens Lieder und Romanzen, „hat für den Einzelmenschen erdrückende Institutionen, und solange es Dichter gibt, haben sich dieselben in Opposition gestellt mit den Satzungen der Politik... Die Subjektivität wird ewig Protest einlegen gegen jegliche Beengung durch die Objektivität. Mit dem ersten Dichter wurde der erste Protestant geboren; schon Homer war ein Protestant." Und am Schlusse des Artikels „Dichter und Staat" — schon die Reihenfolge der Begriffe ist bezeichnend — heißt es: „Löse sich im Staate auf, was da will, das Genie wird ewig seine eigenen Bahnen gehen." Darum bleiben auch seine politischen Ideen sehr unbestimmt. Im ersten Teil der „Gedichte eines Lebendigen" schwärmt er für ein mittelalterliches Kaiserreich, im zweiten für eine Weltrepublik mit sozialistischem Einschlag. Später treten die kommunistischen Ideen noch stärker hervor, was ihn aber nicht hinderte, persönlich recht bequem zu leben. So kann man wohl sagen: er wurde in die Rolle des Freiheitssängers nur dadurch hineingedrängt, daß er nicht auf oder an einem Throne geboren wurde.

An Wirklichkeitssinn gebrach es ihm überhaupt. Realismus bedeutet bei Herwegh nicht ernsthafte Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Stoffe der Wirklichkeit, wie für jeden echten Realisten, sondern ein intellektuelles Aufgreifen und Mitbesprechen der auf den Realismus als Weltanschauung zugerichteten Zeitideen. Er geht nicht vom schöpferischen Leben, sondern vom geschaffenen Wissen aus. „Es ist noch selten einem Poeten im Himmel der Ab-

straktion so wohl zu Mute gewesen wie mir," schrieb er Prutz am 8. April 1842. Darum ist Weltanschauung ihm ein bloßer Begriff des Verstandes. Aber auch der logischen Verarbeitung der Weltanschauungsbegriffe gebrach jegliche Gründlichkeit. Der Denker, dem er sich am meisten verwandt fühlte, war Ludwig Feuerbach. Seine Einwirkung hatten Strauß und Baur vorbereitet. Sie setzt etwa 1839 ein. Im Herbst 1840 kannte er Feuerbachs 1830 erschienene „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit". Was für eine tiefe Umwälzung hat die nähere Bekanntschaft mit Feuerbach in Gottfried Keller hervorgerufen! Erst das Bekenntnis zu dessen naturalistischer Weltanschauung entband Kellers episches Schaffen und bildete seinen künstlerischen Stil. Bei Herwegh hört man nichts von Kampf und Erschütterung des geistig-sittlichen Selbst durch den Materialismus. Er war ihm nicht Erlebnis; er blieb völlig an der Oberfläche seines Wesens, wenn man sich so ausdrücken kann bei einem Menschen, der nur Oberfläche ist. Er war reiner Bestandteil seines Verstandes und Gedächtnisses, flüchtig aufgegriffen, wie er alles aufgriff, was an Zeitideen in seinen Gesichtskreis kam.

Und weil ihm das Erlebnis fehlte, so fand er auch als Dichter keinen neuen Ton. Seine Form, glänzend, blendend, berauschend, war nicht aus dem Schoß einer eigenen Persönlichkeit geboren. Sie ist nicht organische Gestaltungskraft, sondern gleißender Mantel, den Zeitideen umgeworfen, in prachtvolle Falten gelegt, rauschend im Sturme der revolutionären Bewegung. Ein natürliches Sprachtalent war ihm eigen. Er schulte es vor allem an Platen, dessen 1839 erschienene Polenlieder er in einer „Rettung" in der „Volkshalle" das Herrlichste nennt, was je auf dem Grabe von Helden gesungen wurde. Der Demokrat fühlte sich innerlichst dem Grafen verwandt, indem er ihn als einen Individualisten pries. Von dem wahren Wesen Platens hatte er keine Ahnung.

Herweghs Mathematiklehrer im Seminar soll einmal zu dem Schüler gesagt haben: „Herwegh, Sie dichtet z'vil und denket z'wenig." Man fühlt sich immer wieder an das Wort erinnert, wenn man sieht, wie Herwegh seine Gedichte macht. Schon von dem Dichten des Jünglings bezeugt Lewald: „Jeder Gegenstand, jeder Vorfall ward in seiner Anschauung zum Gedicht; ich hatte noch nie das Beispiel einer solchen Fruchtbarkeit erfahren." Er konnte das nur, weil Dichten für ihn nicht die Hervorbringung eines neuen geistigen Lebewesens war, sondern ein virtuoses Aussprechen der Zeitideen in bereitliegenden Sprachformen. Er mußte und konnte nichts in sich wachsen und reifen lassen, er nahm es ein und gab es im nächsten Augenblicke als fertiges Gedicht von sich.

Aber gerade das war es, was die Zeit brauchte. Die ungestüme Aktualität. Man spürt noch heute den feurigen Atem. In den „Gedichten eines Lebendigen" spiegelt sich das Kampfgetümmel wie in blitzen-

den Harnischplatten. Freiheit, Leben, Tag, Augenblick schmettert jede Zeile. Eine Absage „An den Verstorbenen", d. h. an den Fürsten Pückler-Muskau, den Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen", eröffnet sie. Herweghs brausender Jugendmut will nichts mehr wissen von dem müden Skeptizismus des liberalisierenden Edelmannes, des „toten Ritters":

Ich steh' nicht bei dem Trosse,
Der räuchernd vor dir schweigt,
Weil du ein Herz für Rosse
Und fürs Kamel gezeigt;
Baschkire oder Mandschu —
Was schiert mich deine Welt?
Ich schleudre meinen Handschuh
Dir in dein ödes Zelt.

So tritt die politische Bejahung der vierziger Jahre dem Pessimismus der dreißiger entgegen. Dann sprengen wie rauschende Reitergeschwader die Zeitideen und -geschehnisse an uns vorüber, weit in die morgenrötlichen Gefilde der Zukunft. Die Jubelbotschaft von Arndts Wiedereinsetzung wird verkündet, dem Vaterland Treue geschworen, der Freiheit zugejauchzt, Gutenberg gepriesen (man beging 1840 die Vierhundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst als ein Fest geistiger Befreiung), Hutten verherrlicht, gegen die Tyrannen gewettert. Hageldicht sausen die Hiebe, gar mancher ins Blaue, was tut's in der Hitze des Kampfes? Das Streiten an sich ist etwas Schönes, und wie prächtig ist es, wenn die bunten Uniformen fliegen und die Sonne in den zuckenden Klingen blitzt! Wer wird, in der Hitze des Getümmels, in die auch der Zuschauer hineingerissen wird, noch unterscheiden wollen, wieviel Hiebe blind sind, ob Herzblut oder rote Schminke die Wange hinunterrieselt und ob das Kampfgeschrei aus einem vollen oder leeren Herzen kommt?

Aber wer dem Getümmel entrückt ist, muß und darf kühler richten. Und er wird in den glänzenden Versen Herweghs jenes männliche Mark und jene echte Kampfeswucht vermissen, wodurch die politischen Gedichte eines Arndt, Uhland, Freiligrath und Keller für alle Zeiten feststehen, ob auch die geschichtlichen Anlässe, die sie ins Leben gerufen, längst versunken. Gewiß, die politische Lyrik kann der weitausladenden Gebärde der Rhetorik nicht entbehren; der Dichter ist ein Redner, der hoch vor einer Menge steht; er muß stark und laut sprechen, ja schreien. Aber wir müssen den Gehalt einer geschlossenen Persönlichkeit auch in dem lautesten Wort beben hören. Es muß Stahl, nicht Blech sein, was tönt.

In Herweghs Gedichten aber tönt viel Blech von Theaterrüstungen, und seine glänzendsten Verse sind oft nur gleißende Gehaltlosigkeiten. Zieht man die Zeitschlagworte und -ideen ab, wie gähnt uns aus ihnen eine entsetzliche Öde entgegen! Und was als Seele des Dichters übrig bleibt, ist ein schwungloser und eitler Philister. Wie versagt, wo ihn nicht der Sturm der Zeitbewegung trägt, seine Gefühlskraft! Wie schleicht sie kläglich an den Krücken einer erlogenen Sentimentalität einher! Zu den gepriesensten Stücken der „Gedichte

eines Lebendigen" gehören die „Strophen aus der Fremde". Vor allem das zweite Gedicht:

Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag in seinen letzten Gluten —
O leichter, sanfter, ungefühlter Tod!
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten.

Ich möchte hingehn wie der heitre Stern,
Im vollsten Glanz, in ungeschwächtem Blinken;
So stille und so schmerzlos möchte gern
Ich in des Himmels blaue Tiefen sinken.

An Abendrot und Stern reihen sich der Blume Duft, der Tau im Tal, der bange Ton einer Harfe. Dann bekennt der Dichter:

Du wirst nicht hingehn wie das Abendrot,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,
Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenstrahl wird deine Seele trinken.

Wohl wirst du hingehn, hingehn ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

Auch das lyrische Gedicht ist nicht der Logik bar, die nicht ein verstandesmäßiger, von außen angelegter Maßstab ist, sondern ganz einfach die innere Wahrheit, die Übereinstimmung der dichterischen Anschauung mit den Gesetzen der Wirklichkeit. Wie decken sich z. B. in Goethes „Zueignung" äußeres Bild und Idee! Wie spricht sich das stürmische Gestammel selbst in seinen wildesten Hymnen mit innerer Notwendigkeit aus! Wie reinlich und genau lebt die Wirklichkeit in Mörikes gefühlsstärksten Liedern! Der echte Dichter weiß nichts von sogenannten „poetischen Lizenzen", wenn man darunter Fälschungen der Wirklichkeitswahrheit versteht, und auch die Subjektivität des Lyrikers besteht nicht darin, daß er mit Shakespeares Hexen behauptet:

Häßlich soll schön, schön häßlich sein!

Wie innerlich unwahr aber sind nun Herweghs Strophen! Er treibt, um eine Gefühlswirkung zu erzielen, mit Naturbegriffen Taschenspielerkünste:

Ich möchte hingehn wie das Abendrot — —
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten.

Man erinnert sich: das Abendrot ist kein lebendiges Wesen, folglich *stirbt* es nicht. Hingehn ist doppelsinnig gebraucht.

Ich möchte hingehn wie der heitre Stern — —
So stille und so schmerzlos möchte gern
Ich in des Himmels blaue Tiefen sinken.

Hier ist das Taschenspielerische noch deutlicher. Was heißt „hingehn"? Entweder: untergehen am Morgen. Dann ist es aber nicht = sterben, sondern entspräche nur etwa, in die Sphäre des Menschlichen übertragen, dem Zubettegehen. Oder: untergehen im

Sinne von Weltuntergang, Katastrophe eines Himmelskörpers. Dann wäre das „Hingehn" aber nicht schmerzlos, sondern von einer Unsumme von Leiden begleitet.

So ist auch das Hingehen des Blumenduftes, des Taues, den die Feuer des Morgens trinken, des Tones der Harfe nicht ein Sterben, wie doch Herwegh es faßt, indem er es mit seinem eigenen Tod vergleicht, und unwahr ist der Gegensatz am Schlusse:

Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

Als ob den Tieren das Sterben eine Bagatelle wäre! Nur ein Dichter, der jegliches Verhältnis zur Natur verloren hatte, konnte diesen sentimentalen Unsinn schreiben, bei dem der alte Mathematiklehrer wieder hätte ausrufen können: „Herwegh, Sie dichtet z'vil und denket z'wenig!"

Es gibt zwei Arten, den Inhalt eines lyrischen Gedichtes aufzubauen. Entweder gibt der Dichter einen freien Ablauf seines Fühlens. Oder er läßt uns sein Fühlen durch ein organisch komponiertes äußeres Wirklichkeitsbild schauen. Die erste Art ist direkte oder reine Lyrik, die zweite indirekte oder episierte Lyrik. Es ist charakteristisch, wie sich bei Herwegh beide Formtypen umwandeln.

Reine Lyrik zu schaffen ist nur dem gottbegnadeten Dichter gegeben. Nur er vermag den übersinnlichen Sphärenklang seiner Seele unmittelbar im Wort zu bannen. Gar zu leicht wird aus dem freien Reigen der Gefühlseinheiten die verstandesmäßige Gedankenfolge, die lyrisch durchglühte Reflexionskette. Auch Herwegh gibt Reflexionsketten. Sie sind logische Entwicklung in seinen Sonetten, in denen seine reflexive Richtung, seine Sprachfertigkeit, sein antithetisches Denken und sein schlagender Witz reinste Wirkungen erzielen, wie auch für ihre Knappheit sein kurzer Atem ausreicht. Gelegentlich gelingen ihm feingeschliffene Stücke, wie jene Selbstcharakteristik: „O lobt euch nur des Westes Schmeichelwehen," mit der prächtigen, ob auch durch den weitern Verlauf seines Lebens widerlegten Pointe:

Ich werd' nun einmal wilder mit den Jahren,
Die Leidenschaft ist mein Eliaswagen,
Und Feuer nur kann mich zum Himmel tragen.

Oder das geistreiche Sonett, in dem er sich mit Uhland auseinandersetzt.

In den längern Gedichten aber sind die einzelnen Glieder der Kette auseinandergebrochen. Statt innerer Gedankenentwicklung gibt er eine Reihe von Parallelgedanken oder -vorstellungen, die sehr oft durch anaphorische Einleitung scharf gegeneinander abgeschieden sind. Man kann in den meisten seiner Gedichte, z. B. in dem berühmten „Jacta est alea!" die Strophen einfach so oder so umstellen, ohne daß die innere Entwicklung irgendwie gestört

würde, weil keine da ist. Das Kompositionsgesetz ist die rhetorische Figur der Anaphora.

Und so auch, wo Herwegh episierte Lyrik gibt. Auch da begnügt er sich, statt organisches Geschehen zu zeigen, gleich einem schlechten Dramatiker Bilder aneinanderzureihen. In dem „Reiterlied", vielleicht seinem besten Gedichte, besteht der Inhalt nur in einer Situation: ein Trupp Reiter hält nach nachtlangem Ritt vor dem Wirtshaus und nimmt einen Trunk vor der Schlacht. Die Ausfüllung dieses Rahmens geschieht anaphorisch. Der Reiter trinkt mehrere Schlücke. Den ersten bringt er dem Vaterland, den zweiten der Freiheit, den Rest dem Römischen Reich; für das Liebchen reicht's nicht mehr. Strophenform und Refrain als Epiphora grenzen die einzelnen Bilder gegeneinander ab. Ebenso ist der Aufbau des Geschehens im „Gang um Mitternacht". Der Dichter wandert um Mitternacht durch die Stadt. Die erste Strophe schildert die äußere Situation, die zweite das Innere des Wandrers. Dann, indem er von Gasse zu Gasse schreitet, reiht Bild sich an Bild: Kerker, Palast, Armenhütte, Haus des Liebchens. Darauf die Schlußbetrachtung. Die einzelnen Bilder sind wieder in ihrem anaphorischen Charakter durch den Refrain gekennzeichnet.

Herweghs sprachliche Darstellungskunst ist im eigentlichen Sinn glänzend. Nur ist der Glanz mehr Firnis als inneres Feuer. Er wirkt an der Oberfläche, nicht aus der Tiefe. Seine Strophenformen sind nicht lyrisch, sondern rhetorisch. Nicht melodiöse Gefühlseinheiten, sondern Vorstellungsbündel durch Rhythmus und Reim zu packendster Augenblickswirkung gesteigert. Sie singen nicht, wie etwa die Mörikes, sie deklamieren. So die des „Morgenrufes":

Die Lerche war's, nicht die Nachtigall,
Die eben am Himmel geschlagen:
Schon schwingt er sich auf, der Sonnenball,
Vom Winde des Morgens getragen.
Der Tag, der Tag ist erwacht!
Die Nacht,
Die Nacht soll blutig verenden. —
Heraus, wer ans ewige Licht noch glaubt!
Ihr Schläfer, die Rosen der Liebe vom Haupt,
Und ein flammendes Schwert um die Lenden!

Das schmettert wie Trompeten. Und das ganze Orchester rhetorischer Sprachmittel fällt begleitend ein, jedes Instrument an seinem Platz. Die Antithese: der Tag, die Nacht. Die Metapher: die Rosen der Liebe. Die emphatische Wiederholung: der Tag, der Tag. Die vollen Reime spielen die Geigen. Dann wieder läßt der Witz sein quellendes Pfeifen, oder der Zorn seine Paukenschläge hineintönen. Die Bilder sind selten neu, manche Vorstellungen darf man nicht auf ihre Wahrheit prüfen („Der Sonnenball, vom Winde des Morgens getragen!"); aber was tut's? das Stück wirkt. Es soll ja nicht

Kammermusik sein, sondern Promenadenkonzert mit kräftigen Schlagern vor einem leicht erreglichen und gar nicht kritischen Publikum.

Herweghs „Gedichte eines Lebendigen" haben diese Wirkung reichlich getan. Keine andere Gedichtsammlung hat damals so unmittelbaren und breiten Erfolg gehabt. Auflage um Auflage folgte, und für kurze Zeit war er der Held des Tages.

Wie Herwegh, vergaß auch Franz Dingelstedt nie, daß man von der Freiheit allein nicht leben kann. Auch er wußte den Freiheitskämpfer mit dem Weltmann wohl in sich zu vereinen. 1814 in Oberhessen geboren, war er zuerst Gymnasiallehrer in Kassel und Fulda. Als Korrespondent der Allgemeinen Zeitung erwarb er sich in Paris gesellschaftlichen Schliff und kühle Sachlichkeit im Urteil über Menschen und Dinge. Reisen nach London, Holland und Belgien vervollständigten die Weltbildung. Dann, nachdem so durch die Journalistik die Brücke zu den Mächten des Staates geschlagen war, ließ er sich vom König von Württemberg 1843 zum Hofrat ernennen. Es war die erste Sprosse der Leiter, auf der er nach 1848 Theaterintendant in München, Weimar und Wien wurde, den Adel und zuletzt den Freiherrnstand erhielt, so daß man unter der mit Orden geschmückten Brust recht wenig mehr von dem Herzschlage des ehemaligen Oppositionsmannes spürte. 1881 starb er.

Und doch ist es unrecht, ihn mit dürrem Worte charakterlos zu nennen. Er beurteilte die Dinge nur klüger, kühler, sachlicher, nüchterner als etwa Herwegh und war von Natur nicht zum Ultra geschaffen. Denn er war kein Lyriker, sondern ein Satiriker. Nicht das Gefühl, der Verstand leitete ihn. Er gab seinem Wesen etwas Trockenes, aber er bewahrte ihn auch vor dem Schicksal eines Herwegh, nach der Jugend an dem toten Strand einer schmollenden Abseitsstellung festzufahren.

In die Reihe der politischen Dichter trat er mit seinem „Osterwort aus Kurhessen, im Schloßhofe zu Marburg" (1840) ein, worin er, im Stile Grüns, einen politischen Märtyrer, den wegen Teilnahme an dem Sturm auf die Frankfurter Hauptwache in Marburg eingekerkerten Silvester Jordan, verherrlichte. 1842 folgten dann die berühmten „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters". Aber nur die erste Abteilung „Nachtwächters Stilleben" hält die Titelvorstellung fest. Das Einleitungsgedicht schildert, wie der Nachtwächter seinen Gang durch die vormärzliche Stadt antritt. Seine Worte, hervorwachsend aus dem alten Nachtwächterliede: „Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen," dessen Verse die einzelnen Strophen schließen, schildern mit reichem Doppelsinn die schlaftrunkene und ruheselige Zeit:

Schnarcht ruhig fort in euren Nestern
Und habt auf mein Gekreisch nicht acht!
Die Welt ist akkurat wie gestern,

Die Nacht so schwarz wie alle Nacht.
Auch welche Zeit, will niemand wissen,
S' gibt keine Zeit in unsren Tagen,
Duckt euch nur in die warmen Kissen,
Die Glocke, die hat nichts geschlagen!
Laß keiner sich im Schlaf berücken
Vom (vulgo Zeitgeist) Antichrist,
Und sollte wen ein Alplein drücken,
Dankt Gott, daß es nichts Ärgres ist.
Das Murren, Meistern, Zerrn und Zanken,
Das Träumen tut es freilich nicht,
Drum schluckt sie runter die Gedanken,
Bewahrt das Feuer und das Licht!

Daran reihen sich, vom Nachtwächter auf seinem Gange ergriffen, Genrebilder aus dem Leben des Vormärz: die Schildwache vor dem Kerker; der Dom; ein Ball der Vornehmen; der Minister, dessen Kutsche stundenlang in der Nacht wartet; das Sterben eines Armen; der Poet; die Dirne...

In der zweiten Abteilung: „Nachtwächters Weltgang", dehnt sich die Wanderung durch die Hauptstädte des Deutschen Bundes aus. Frankfurt, München, Hannover, Berlin, Wien usw. werden in einzelnen „Stationen" besucht. In scharf pointierten und geistreichen Bildern werden die öffentlichen Zustände in den einzelnen Ländern und Städten mit beißender Ironie und manchmal überaus glücklich charakterisiert. Es ist die Art Anastasius Grüns, nicht die Herweghs; Witz, nicht Rhetorik. Nicht ein schwirrender Pfeilregen, ziellos ins Blaue gesandt, sondern ein genau bemessenes und sicheres Schneiden und Stechen. Nur alles viel schärfer, sicherer und boshafter als bei Grün. Wie klar, fest und sauber ist zum Beispiel das Bild des deutschen Bundestagshauses in Frankfurt umrissen:

Schlenderte eines Tags verlassen
Umher in der Eschenheimer Gassen,
Und trat in einen Hof, darinnen stand
Ein Österreicher, Musket' in der Hand.

Seh' mir die Treppen, Höfe, Gänge,
Der bestäubten Fenster Menge
Recht neugierig und teilnehmend an,
Just wie nur ein Fremder gaffen kann.

Kommt aus dem Haus mit leisen, raschen
Schritten ein Mann mit Akten in den Taschen,
Den frag' ich mit einem Gruße frank und frei:
Was das für ein großes Haus hier sei?

Das Männlein blinzt durch seine Brille
Mich an und hustet nach langer Stille:
Ihnen das zu sagen, bin ich nicht kompetent;
Sprach's, ging, machte sein Kompliment.

Nun hab' ich's gewußt, woran ich gewesen,
Der Österreicher aber, ohne viel Federlesen,
Kommt auf mich zu und fragt mich grob,
Was ich hier in dem Hause zu suchen hob'?

Gott sei dank, hier hab' ich nichts zu suchen,
Da fing der Holter an zu fluchen:
Dann gehn's Ihrer Wege als guter Christ,
Sehn ja, daß hier nichts zu finden ist.

Die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" hatte der revolutionäre Verlag von Hoffmann & Campe in Hamburg in seine Obhut genommen. In den 1845 erschienenen, mit dem Cottaschen Greifen gezierten Gedichten gibt sich Dingelstedt wesentlich zahmer. Vergessen ist jene Schlußwendung in Herweghs „Reiterlied", daß für das Liebchen im Glase des Freiheitskämpfers kein Schluck mehr sei. Liebeslieder, zum Teil sehr minniglich blümchenhafte, wie sie Geibel schuf, sind eingelegt. Wo sich Politisches zum Wort meldet, da gibt es sich vor allem als heiße Liebe zum Vaterlande. So in dem langen Gedicht „Die Flüchtlinge". Ein halbes Dutzend politische Vertriebene aus verschiedenen Ländern — „ein Häuflein Spreu, vom Schicksalswind Auf Einen Mist geblasen" — sitzen beisammen. Jeder erzählt von seinem Lose und klagt sein Vaterland an und ruft Zeter auf es. Nur der Deutsche nicht:

Das wolle Gott im Himmel nicht,
Daß solches je geschehe!
Nein! Wer mit deutscher Zunge spricht,
Ruft Deutschland niemals Wehe!
Und wenn ich sie, die mich verstieß,
Nie wiedersehen werde,
Mein letzt' Gebet und Wort bleibt dies:
Gott schütz' die deutsche Erde!

Nach 1848 trug der Weltmann vollends den Sieg über den politischen Oppositionsmann davon. In der Sammlung „Nacht und Morgen" (1851) spottet er über die philisterhafte Forderung, alle „Titel ohne Amt" aufzuheben, und widmet den Debatten des deutschen Parlamentes böse Xenien. Die politische Gesinnung ist verloren, und aus dem überzeugungstüchtigen Dichter ist ein bloßer Bekrittler des öffentlichen Lebens geworden, der selbst das billigste Mittel, die Parodierung bekannter Gedichte, nicht scheut, wenn es gilt, Übelstände oder Torheiten lächerlich zu machen.

Genau die entgegengesetzte Entwicklung hat Ferdinand Freiligrath durchlaufen: die Gunst eines Königs, die ihm seine ersten Gedichte eingetragen, warf er hin um der Liebe des Volkes willen. In ihm ist die Forderung von Immermanns Wilhelmi: „Lege den Gehalt einer Gesinnung auch in das kleinste Tun!" am reinsten erfüllt. Wieviel von der problematischen Gehalt- und Haltlosigkeit und der müden Zerfahrenheit der dreißiger Jahre steckt auch noch in Anastasius Grün wie in Hoffmann von Fallersleben, in Herwegh wie in Dingelstedt! In Freiligrath tritt uns zum erstenmal der Dichter gegenüber, der mit beiden Füßen auf dem Boden des wirklichen Lebens steht und der das Gesetz seines Wirkens nicht aus der

blauen Luft, sondern von der braunen Erde empfängt. Er wußte, daß sich die Sachen hart im Raume stoßen. Er rechnete damit. Er zog, wo es nötig war, für sich selber daraus die Folgen und scheute, um für sich und die Seinen das Brot zu erwerben, auch vor trockenster Arbeit des Kaufmanns nicht zurück. Er hatte, wie der Wilhelm Meister der „Wanderjahre", das Gebot des Tages erfaßt und einen bürgerlichen Beruf ergriffen. Durch fremden Willen zuerst. Nachher hielt er mit eigenem daran fest. Denn die ehrliche Arbeit des bürgerlichen Berufsmanns stand ihm höher als das glänzende Elend oder die Gehetztheit des mittellosen Schriftstellers. Indem er sich so opferte, gewann er im höheren Sinne sich selber und erfuhr er den Segen aller Naturhaftigkeit: er wurde eine Persönlichkeit, die aus ihrer eigenen, erdgeborenen Überzeugung lebte, nicht wie die Skeptiker der dreißiger Jahre, aus den Meinungen und Gedanken der andern. Er war eine ganz untheoretische Natur, nicht dem Wissen und der Reflexion, sondern dem Leben zugewendet. Als er seine erste Gedichtsammlung herausgab und Lob und Tadel sich regte, schrieb er Immermann: „Wenn mich etwas zu einem größeren Gedichte aufzufrischen imstande wäre, so wär' es weniger, wie ich glaube, das Nachholen dessen, was ich früher auf dem Gebiete der Wissenschaft und der Kunst versäumt habe, als vielmehr, für ein paar Jahre wenigstens, ein rasches, in wilden Pulsschlägen hinstürmendes Leben, ein glühendes Erfassen der Welt und ihrer Erscheinungen, etwa eine Studienreise aufs Mittelmeer oder über den Ozean."

Daher gibt es in seinem Leben eigentlich keine Probleme im Sinne von Fragen, die aus dem Geistigen stammen. Weltanschauungskämpfe haben niemals sein Inneres aufgepeitscht. Er war zu einfach, zu notwendig für derartige innere Spaltungen. Wo Fragen in seinem Leben auftauchen, stammen sie aus dem Bereiche nicht des Gedankenhaften, sondern des Wirklichen: sie betreffen das Verhältnis des Liebenden zur Geliebten, des Mannes zu den politischen Aufgaben der Zeit. Und da sie mit Aufbietung der ganzen Persönlichkeit und ihres Lebensglückes durchgelebt, nicht bloß mit der Reflexion durchgedacht werden, so werden sie zu eigentlichen Krisen. Katastrophen seiner ganzen Existenz.

Sein Leben erhält so einen einfachen und großformigen Zuschnitt. Und zugleich kommt etwas Symbolisches hinein, wie es überall da auftritt, wo wirkliches Leben tief und wesenhaft erfaßt wird. Es steckt viel von dem Leben des deutschen Volkes seiner Zeit darin. Die träumerische, europamüde Phantastik der dreißiger Jahre, die politische Explosion der vierziger, die reaktionäre Lähmung der fünfziger Jahre. All das schneidet sich in sein Leben ein, alles hilft er selber prägen, und nach den kriegerischen Auseinandersetzungen der sechziger Jahre wird der Triumph seines Volkes sein eigenes Glück und sein später Sieg.

1810 in Detmold als Kind eines tüchtigen Lehrers geboren, füllt er seine Phantasie schon im achten Jahre mit Vorstellungen fremder Länder und mit Bildern aus dem Naturleben. Bis tief in die Nacht hinein verschlingt er die Schilderungen der Abenteuer von Seefahrern und Entdeckern. So machte er die beginnenden Wanderjahre seines Volkes wenigstens in der Phantasie mit. Es mag seinem aufs Stoffliche und Positive gerichteten Geiste darum nicht allzu schweren Kampf bereitet haben, als der Vater ihn in seinem fünfzehnten Jahre in eine Kaufmannslehre bei seinem Oheim in Soest steckte. In dessen Geschäfte, das auch Verkehr mit Seeplätzen unterhielt und Kolonialwaren importierte, lief wenigstens ein Fädchen von dem vielverschlungenen Gewebe des Handelsverkehrs der Welt durch die Finger des jungen Dichters, und je eintöniger und geisttötender sein Beruf war, um so freier und glühender mochte seine Phantasie sich die rätselhafte Ferne ausmalen, deren aromatische Erzeugnisse um ihn dufteten. Bereits begann er in schwelgerischem Dichten deutsche Verse mit den bunten Farben geträumter Fernen zu maskieren. Byrons Bilder orientalischen Lebens, Victor Hugos 1827 erschienene Gedichtsammlung „Les Orientales" gossen siedendes Öl in die Flammen. Noch näher, leibhafter rückte ihm die rätselvolle Ferne, als er 1832 in Amsterdam in Stelle trat. Das rauschende Meer, im Hafen die ein- und abfahrenden Schiffe, die Menschen und Waren aus aller Welt, das ganze bunte und vielgestaltete Gewimmel lockte seine Phantasie allgewaltig aus dem grauen Kontor und dem engen Stübchen des Kommis hinaus in die Herrlichkeiten tropischer Länder. 1836 gab er seine Stelle auf. Abenteuerliche Pläne bewegten ihn. Als Sekretär auf einem holländischen Kriegskutter möchte er die Heringsflotte nach den Shetlandsinseln begleiten; er träumt von einer Reise nach Smyrna, Konstantinopel und Odessa. Es blieb alles Wunsch, der nur seine Phantasie beflügelte und dem Pinsel des Poeten brennende Farben lieh. 1838 gab er seine ersten Gedichte gesammelt heraus. Ihr Erfolg schuf ihm Mut, den Kontorrock — er hatte zuletzt in Barmen gearbeitet — auszuziehen und Schriftsteller zu werden. An die Stelle der Wüstenphantasien trat nun die vaterländische Romantik, der Rhein, seine Sagen, seine Burgen. Und am Rhein oder in seiner Nähe hauste er ein paar Jahre. In St. Goar verlebte er mit Geibel 1843 einen sonnigen Altweibersommer der Romantik. Man wanderte und sang, trank und schwärmte allein oder mit Dichtergenossen, die von nah und fern herbeiströmten. Ein Ehrengehalt von 300 Talern, das ihm der Romantiker Friedrich Wilhelm IV. verliehen, schützte ihn und sein junges Weib Ida Melos vor den gröbsten Sorgen. So schien er, der einmal davon geträumt, das weite Weltmeer zu durchschweifen, nun gänzlich dazu bestimmt, ein zahmer „Süßwasserfisch" zu werden wie Geibel und vielleicht einmal

als Haus- und Hofdichter eines fürstlichen Mäzens zu enden. In die markloſen Träumereien eines pſeudoidealiſtiſchen und epigonenhaften Poetentums verloren, erklärte er: „Das Reich der Poeſie iſt nicht von dieſer Welt, ſie ſoll im Himmel ſein und nicht auf der Erde, und wenn ſie auf der Erde iſt, ſo ſoll ſie mindeſtens zum Himmel deuten.“

Und doch, dieſe ganze unfruchtbare Romantik waren nur die Flitterwochen des jungen Ruhms und Eheglücks und die Schwärmerei mißleiteter Vaterlandsliebe. Zum Wirklichkeitsmenſch war Freiligrath geboren. Immer herriſcher forderte ihn die Wirklichkeit für ſich, wie ſie ſich in der politiſchen Bewegung des Tages geſtaltete. Herwegh warf ſich zu ihrem Wortführer auf. In dem Gedichte „Aus Spanien“, das aus dem November 1841 ſtammt, hatte Freiligrath eine Strophe mit den Verſen geſchloſſen:

Der Dichter ſteht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei.

Dieſes Wort griff Herwegh auf, wie ja die Lyrik für ihn Diskuſſionsorgan für die Ereigniſſe des Tages war, und beantwortete es mit dem Gedichte „Die Partei“, das 1842 in der Rheiniſchen Zeitung und im zweiten Teil der „Gedichte eines Lebendigen“ erſchien:

Partei! Partei! Wer ſollte ſie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter ſolch ein Wort verfemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?
Nur offen wie ein Mann: Für oder wider?
Und die Parole: Sklave oder frei?
Selbſt Götter ſtiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei!

„Die Zeit der Harmloſigkeit“, ſchrieb er, ſein Gedicht erläuternd, an Freiligrath, „iſt für den Poeten vorüber... Sie haben die Wüſte und ihre Ungeheuer nicht mehr jenſeits des Ozeans zu ſuchen — Sie haben dieſelben vor Augen, der Leviathan ſitzt auf der Schwelle Ihres Hauſes. Hic Rhodus, hic salta!“

Aber der Wind, der aus Herweghs Verſen wehte, war doch nicht ſtark genug, um Freiligraths Fahrzeug in die Waſſer des Liberalismus zu treiben. Die Audienz Herweghs bei dem König von Preußen zeigte ihm die ganze Hohlheit des Freiheitsapoſtels. „Herweghs Jungenhaftigkeit hat mich ſchwer geärgert,“ ſchrieb er Levin Schücking. „Dieſe Buben gebärden ſich, als ob ſie allein das Heil uns bringen könnten, und tragen nur dazu bei, daß wir ein doppelt Schloß ans Maul kriegen.“ Der Anſtoß konnte bei dem Wirklichkeitsmenſchen nicht von dem Worte, ſondern nur von den Tatſachen kommen. Und er kam.

Bei aller Exotik und Rheinſagenromantik hatte er den Gang der Zeit mit ſcharfem Auge und empfindlichem Herzen verfolgt. Als

1837 sieben Professoren der Universität Göttingen gegen den Verfassungsbruch des Königs Ernst August protestierten und dafür ihrer Ämter entsetzt wurden, fragte Freiligrath am 8. Mai 1838: „Ob Hölty auch wohl Mailieder gemacht hätte, wenn Anno 1773 sieben Professoren par ordre de Mufti exiliert worden wären? — 's ist eine schwüle Zeit; der Poet steht vereinsamt in ihr, ein überflüssiges Gerät!" Und er pries Anastasius Grün und Karl Beck, den jüdisch-ungarischen Dichter, glücklich, daß sie „die Interessen der Zeit zu erfassen" verständen. Das Jahr 1843 wurde für ihn, wie für seinen späteren Freund Gottfried Keller, das Schicksalsjahr. Noch im Februar hatte er, bei dem Verbote mehrerer Zeitungen und Zeitschriften, erklärt, daß bloß die Eitelkeit, der Egoismus und die Tappigkeit der radikalen Wortführer die Reaktion in diesem Maße hervorgerufen. Noch fehlten ihm der Kampfesmut und der Glauben an den Sieg. Noch konnte er nur klagen: „Von der Zukunft des Vaterlandes erwart' ich nicht viel. Stickluft oben und Stickluft unten — was soll aus dieser Misere Gutes kommen?" Die trüben politischen Wolken, die ihm den Himmel des heitern Sommers in St. Goar zu verdüstern drohten, konnten Geibel und Levin Schücking noch verscheuchen. Dann aber schufen die Verschärfung der Zensur im Spätjahr 1843, der Prozeß der hessischen Regierung gegen Silvester Jordan, der Versuch Preußens, den Rheinlanden das rückschrittliche preußische Strafrecht aufzudrängen und der sich daran anschließende Streit zwischen dem Landtag und der Krone — all diese Zeichen einer Verfinsterung der Zeit schufen in Freiligrath eine wachsende Empörung. Ihre Quelle war nicht vermeintliche oder wirkliche Einengung seiner Person, wie bei Herwegh, sondern die Not des Ganzen. Immer quälender kam ihm seine schiefe Stellung als Pensionär des Königs von Preußen zum Bewußtsein. Er war kein Emanuel Geibel, der „in seiner konservativen Unschuld doch am Ende nur dem rohesten Absolutismus in die Hände arbeitete". „Ich will meiner Überzeugung gemäß die reine, unzweideutige Stellung einnehmen, nach der meine Ehrlichkeit lechzt, ich schlage dem Fasse den Boden ein. Mag dann daraus entstehen, was da will." Nun brach es explosiv aus ihm hervor. Lied um Lied entstand, eins wie das andere feurige Bekenntnisse seines politischen Zornes: „Ich sage Assah! spucke in die Hand, und ein Lied ist fertig." Im Mai 1844 veröffentlichte er die Früchte seiner Umwandlung unter dem Titel „Ein Glaubensbekenntnis". Dem Vorwort schickte er das kräftige Sprüchlein voraus:

Dem Versteckten offne Frage,
Das Verstockte frisch in Fluß!
In die Stickluft dieser Tage
Dieses Büchleins kecken Schuß!

Ehrlich und mutig gab er Aufschluß über seinen Gesinnungswandel. Er hatte recht, wenn er erklärte: das Ärgste, was man ihm vorzuwerfen habe, werde sich zuletzt vielleicht auf das eine beschränken, daß

er nun doch von jener „höheren Warte“ auf die „Zinnen der Partei“ herabgestiegen sei.

Er warf mit dem kühnen Bekenntnis nicht nur dem König das Ehrengehalt vor die Füße, er verurteilte sich damit auch selber zur Verbannung. Zuerst bot ihm Brüssel, dann die Schweiz ein Asyl. Von hier ließ er seine zornigen „Ça ira“-Gedichte nach Deutschland hinüberfliegen. Dann ging er als kaufmännischer Korrespondent nach London. Er zog dem literarischen Tagelöhner den ehrlichen Erwerb aus praktischer Berufsarbeit vor. Aber sein Herz blieb in der Heimat, und die Revolution rief ihn 1848 wieder zurück. Mit wuchtigen Zornes- oder Siegesliedern feuerte er die Kämpfer an. Seine tief aufwühlende Schilderung der Berliner Barrikadenkämpfe: „Die Toten an die Lebenden“, als fliegendes Blatt im Sommer 1848 in 9000 Exemplaren verbreitet, zog ihm Anklage und Verhaftung zu. Das Düsseldorfer Geschworenengericht sprach ihn frei, und die Demütigung wandelte sich ihm zum Triumphe. Völlig eins war er nun mit dem Volke, von dessen Not und Zorn er sang. In den „Neueren politischen und sozialen Gedichten“ (2 Hefte 1849, 1851) gab er seine Lieder gesammelt heraus.

Aber die neue Reaktion trieb ihn 1851 wieder nach London, das damals zum Sammelpunkte der Demokraten und Sozialisten der ganzen Welt wurde. Hier fristete er als Kaufmann und Schriftsteller, vor allem auch als Übersetzer, sein Leben. Erst 1868, nachdem inzwischen Staatskunst und Schwert einen Teil dessen verwirklicht, was das Wort der Sänger der vierziger Jahre geheischt, ward ihm die Rückkehr möglich. Eine Ehrengabe des Volkes im Betrag von 60000 Talern hatte ihm einen sorgenfreien Lebensabend gesichert. Die Reise rheinaufwärts war ein Triumphzug. Die Ereignisse von 1870 fanden ihn auf der Seite des Reiches. In Kannstatt beschloß er 1876 sein Leben.

Wie ganz anders verläuft die innere Linie dieses Lebens als die Herweghs, trotz aller Ähnlichkeit im äußern Gange! Bei Herwegh ein verfahrenes Zickzack, bei Freiligrath feste Klarheit. Gottfried Keller, der wie kein anderer Dichter seiner Zeit den Blick für das Wesentliche und Echte besaß, rühmte nach seinem Tode Freiligraths „wohlbestelltes Wesen“. Er habe zu denen gehört, bei deren Tod man sich ängstlich frage, ob man sich nichts vorzuwerfen, sie nie beleidigt habe, aber sofort ruhig sei, weil sie einem nicht den geringsten Anlaß dazu hätten geben können. In der Tat, wie als Mensch, so als Dichter war Freiligrath eine durchaus positiv gerichtete Natur. Alles Verwirrende und Zerstörende, alles Kritische und Unreine blieb ihm fern. Auf Grabbes, seines unseligen Landsmannes Tod hat er 1836 tiefgefühlte Strophen gedichtet. Es ist sein trübstes Gedicht. Jene viel nachgesprochenen Worte stehen darin:

Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch!
Und Male brennt sie; — durch die Mitwelt geht
Einsam mit flammender Stirne der Poet;
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel!

Damals fühlte er selber tief und schmerzlich den Sinn seiner Verse; denn ihn quälte der Gegensatz zwischen der nüchternen Wirklichkeit, in der er eingeklemmt war, und der poetischen Wunderwelt, von der er träumte. Man hat sofort das Wort von dem Kainsstempel zum Kennzeichen des Zeitpoeten gemacht. Und doch, wie wenig paßt es gerade auf Freiligrath selber! Er hatte es rückwärts gesprochen auf ein Dichtergeschlecht, dem er nicht mehr angehörte. Die Flamme, die auf seiner Stirne brannte, war nicht das verzehrende Feuer der Schuld und der Verzweiflung, sondern die Leuchte des Glaubens und der Zuversicht. Nicht Verdammnis lähmte ihn und träufelte in sein Herz das Gift müden Zweifelns, sein ganzes Wesen war Schwung, Kraft, Vertrauen. Wenn er kämpfte, so kämpfte er nicht gegen einen Feind, sondern für ein Ziel. Das Aufzubauende war ihm vermöge seiner praktisch-wirkenden Art wichtiger als das zu Zerstörende. Auch in jener trübsten Zeit, da er jahrelang mit den Seinen das Brot der Verbannung essen mußte, ergab er sich nicht einem untätigen Mißmut. In der Arbeit, des Kaufmanns und des Schriftstellers, fand er Trost und Kraft.

Wie bezeichnend für seine auf das Positive gerichtete Natur ist der Werdegang seiner Dichtung nach Seite ihres Stoffes und ihres psychologischen Baus. Drei Stufen weist sie auf: von der exotischen Poesie entwickelt sie sich durch die vaterländische Romantik zur Zeitlyrik. Eine überaus organische Entwicklung.

In dem skeptischen und trübseligen vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts trat er ins literarische Leben ein. Auch er war europamüde. Aber er erlebte nicht die lähmende Entsagung und Bildungsübersättigung, die in dem Worte lag, sondern das Beflügelnde.

Er war nicht mit Bildung übersättigt, er hatte die Krippe der Schulbildung früh verlassen müssen. Doch in dem Kaufmannslehrling lebte der Hunger nach Wissen fort. Nicht nach theoretischem, sondern nach positivem: nach fremden Ländern, Völkern, Tieren, Pflanzen. Dorthin zu reisen war ihm versagt und hat er vielleicht auch nie ernstlich erstrebt. Aber seine Phantasie siedelte sich in der Ferne an. Zur gleichen Zeit, wo tatkräftige Kaufleute den deutschen Überseehandel mächtig ausbauten, trieb Freiligrath poetischen Import. Statt sich in trübseliger Verzweiflung und grauer Kritik zu verzehren, richtete er sich leuchtende und glühende Gemälde tropischer Herrlichkeit auf. Wenn man ihn mahnte, den „Orient mit des Abends Landen zu vertauschen", so antwortete er:

Düster durch versengte Halme
Wall' ich der Wüste dürren Pfad: —
Wächst in der Wüste nicht die Palme?

So voll war seine Phantasie von fremdländischen Bildern, daß der geringste Anlaß genügte, sie hervorzulocken. Als er 1826 in einem heftigen Katarrh isländischen Moostee trinken mußte, regte ihn der Trank zu einer farbigen Schilderung Islands an. Wie ihm, da er „wie ein greiser Alter, matt und krank" sitzt, „der Geiser und der Hekla diesen Trank" zur Genesung senden, so hat damals und später die wilde und große Ferne seinen Weltschmerz geheilt.

Was die Gedichte von 1838 bieten, sind Bilder der Ferne. Der Dichter begleitet deutsche Auswanderer und malt aus, wie in ihrer Seele und ihrem Leben die alte Heimat in die neue hinüberreicht. Er jammert mit ihnen über den „Tod des Führers". Er sehnt sich selber aus dem „kalten und klugen" Norden in den „Bann von Mekkas Toren", auf „Yemens glühnden Sand". Seine Phantasie zieht mit dem Mohrenfürsten stolz und siegvertrauend zur Schlacht und erlebt mit ihm das bittere Schicksal, besiegt und gefangen und zum Trommelschläger in einem Zirkus entwürdigt zu werden. Ihn berauscht das Bild von dem rasenden Ritt des Löwen auf der angstgehetzten Giraffe, ihn durchschauert das „Gesicht des Reisenden", der in der Stille der nächtlichen Wüste die Geisterkarawane erblickt. Es braucht gar nicht immer Orient, Wüste oder Amerika zu sein. Wenn es nur Leben, Kampf, Abenteuer ist, ein Sturmstoß in die lahme Stille des Kontors und der Zeit. So steht mitten unter den schwülen Tropenbildern auch das wuchtige Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter".

Die Gedichte der Zwischenzeit zwischen den exotischen und den politischen Gedichten hat Freiligrath 1849 unter dem Titel „Zwischen den Garben" herausgegeben. Zwischen der „aufgebundnen Saat" und den Garben einer neuen Ernte wandert er, die verlorenen Ähren und stehen gebliebenen Blumen zum Kranze zu sammeln. Also eine Ährenlese, die Sammlung eines Überganges, bunt nach ihrem Bestande: exotische Nachzügler sprengen an uns vorbei; die Rheinlande mit ihren sagenumwobenen Burgen tauchen auf; und durch sie wandert der Dichter und singt mit starkem, nur allzu starkem Schall sein Liebesglück in die blaue Luft. Keine Frage: diese Sammlung ist an Gehalt die magerste. Man spürt ihr innere Unsicherheit an.

Dann folgen die Sammlungen der dritten, der politischen Periode. Zuerst das mannhafte „Glaubensbekenntnis" von 1844. Alle Zeugnisse seiner Wandlung sind mit dem großartigen Freimut des in sich selbst Gewissen vor dem Volke ausgebreitet. Alle mit dem Datum der Entstehung versehen. Jedermann soll nachprüfen können, wie die Wandlung gekommen. Voran steht die Absage an die politische Dichtung vom September 1841: „Der Dichter steht auf einer höhern Warte Als auf den Zinnen der Partei." Aber schon im Mai 1842 beschwört er bei der Zeitungsnachricht, daß auf Franz

von Sickingens einstiger Feste, der Ebernburg, eine Spielbank errichtet werden solle, den Schatten Ulrichs von Hutten („Ein Denkmal"): der Spielerruf „Iacta est alea" wird ihn aufwecken und wie Wetterdräuen wird's von der Ufenau zurückschallen. Im Juni gelobt er an Immermanns Grabe Fleiß, Wahrhaftigkeit, Beharren. Im September wird ihm („Ein Flecken am Rheine") Uhlands Abfahrt von St. Goar im Dampfschiffe zum Sinnbild der Zeit: der letzte Ritter zieht davon auf dem modernen Fahrzeug, die Romantik muß der neuen Zeit weichen. Aber nicht zur Klage stimmt ihn das Erlebnis:

Der frische Geist, der diese Zeit durchfuhr,
Er hat mein Wort, ich gab ihm meinen Schwur,
Noch muß mein Schwert in jungen Schlachten blitzen.

Im Januar 1843 dichtet er Thomas Campbell den Weckruf „England an Deutschland" nach:

Meerüber ruft Britannia — Wach' auf, o Allemannia,
Der Schwester Deutschland zu: — Brich deine Ketten du!

Es zeugt von dem wachsenden politischen Gefühl, wenn er zu gleicher Zeit in „Ein Brief" Herweghs marktschreierisches Wesen auf seiner Fahrt durch Deutschland, seine Audienz und seinen Brief an Friedrich Wilhelm IV. mit schneidendem Hohne bloßstellt:

Du trotziger Diktator, — Dahin der Agitator,
Wie bald zerbrach dein Stab! — Und übrig nur — der Schwab'.

Dann, im Dezember 43, braust mächtig, wie ein entfesselter Strom, der Ruf nach Freiheit daher („Die Freiheit! das Recht!"):

O, glaubt nicht, sie ruhe fortan bei den Toten,
O, glaubt nicht, sie meide fortan dies Geschlecht,
Weil mutigen Sprechern das Wort man verboten
Und Nichtdelatoren verweigert das Recht!
Nein, ob ins Exil auch die Eidfesten schritten;
Ob, müde der Willkür, die endlos sie litten,
Sich andre im Kerker die Adern zerschnitten —
Doch lebt noch die Freiheit, und mit ihr das Recht!
— Die Freiheit! das Recht!

In den ersten Monaten von 1844 sind die markigsten Gedichte entstanden. Soziale Anklagen wie die wuchtige „Vom Harze": ein Bauer, welcher den Hirsch getötet, der seine Äcker verwüstet, wird als Wilddieb erschossen, sein Sohn ins Gefängnis gelegt. Und die rührende „Aus dem schlesischen Gebirge": das Kind der notleidenden Weberfamilie bietet Rübezahl seine Leinwand zum Kauf an. Endlich, noch aus dem Mai, aus dem auch das Vorwort datiert ist, das Gedicht „An Hoffmann von Fallersleben" mit dem Gelöbnis, der Freiheit treu zu bleiben:

Vorwärts denn — bis übers Grab! — Jede Rücksicht werf' ich ab,
Vorwärts — ohne Wanken! — Satt hinfort der Schranken.

Das „Glaubensbekenntnis" ist ein Versprechen. „Ça ira" und die „Neueren politischen und sozialen Gedichte" bringen die Erfüllung. Der Dichter ist in die Reihen der Revolutionäre eingeschwenkt und entfaltet die rote Fahne der Republikaner und Kommunisten. Der Hunger des Volkes nach Freiheit, Recht und Brot ist sein eigenes Erlebnis geworden, der Boden, aus dem nun eine Reihe wuchtigster Gedichte sprießen. Erst jetzt hat Freiligrath sich selber gefunden. Abgeschüttelt ist nun die farbenprunkende Phantastik der Wüstenbilder. Nicht mehr nie geschaute Sonnenuntergänge der Tropen gießen über seine Verse bengalische Glut,; nicht mehr das Blut von Giraffen und Löwen überspritzt sie. Die selbsterlebte Feuersbrunst im Vaterlande loht aus ihnen düster zum Himmel empor; das Blut der ermordeten Freiheitskämpfer strömt purpurn über sie hin. Der Mann der Wirklichkeit hat seinen Stoff entdeckt. Nun kann er sein Bestes, Eigenstes geben: eine Lyrik, in deren sprühenden, flammenden Bildern und Rhythmen das Herz der Zeit, des ganzen Volkes, soweit es jung und zukunftsgläubig, in hallenden Schlägen klopft. Gedichte wie „Von unten auf" oder der „Eispalast" oder „Die Toten an die Lebenden" werden zu allen Zeiten zu den größten Taten der politischen Lyrik gehören.

In einem Briefe vom Februar 1837 hat der junge Dichter einmal von sich bekannt: „Ich bin mehr Maler als Dichter, schildere in meinen Liedern mehr, als daß ich Gefühl und Reflexion entwickeln und erwecken sollte." In der Tat, von der positiven Anschauung geht er aus. Der sinnlichen, lebendigen Wirklichkeit bedarf er, um dichten zu können, und weil er sie in der müden, von Reflexion zerfressenen Zeit vor 1840 nicht oder nur in kränklichen Gestalten findet, so flüchtet er sich in die Tropen und schwelgt in ihren Gluten. Und zugleich ist in ihm die Witterung für die neue Zeit, wo es keine Privatmenschen, keine Privatgefühle, keine Privatgedanken mehr geben wird, nur noch das eine große Gesamtfühlen des zum Selbstbewußtsein erwachten Volkes. Ein Erleben, das zu seiner Darstellung der weitgezogenen Form bedarf. So hüllt er seine Tropenbilder in diese großen Formen. Je kläglicher und kleinlicher dem Kontoristen die Wirklichkeit entgegentritt, um so üppiger schwelgt er in diesen großen Formen. Er bläht sie. Er läßt seine Stoffe von ihnen umflattern, wie sich um den reitenden Beduinen sein weißer Mantel im Winde bauscht. Seine Gedichte müssen in großwogigen Rhythmen, in der pathetischen Grandezza von achtfüßigen Trochäen einherstolzieren oder galoppieren in beschwingten Alexandrinern.

Er tobt sich in kühnen Vorstellungen und wilden Gebärden aus. Reißende Tiere und schaurige Abenteuer müssen seinen Durst nach Leben und Handeln stillen. Eine oft blutrünstige Phantasie malt mit brennenden und grellen Farben in pastosem Auftrage und in schrei-

enden Gegensätzen („Der schlittschuhlaufende Neger!"). Seine Sprache klirrt und dröhnt; fremdländische Wörter mit tönenden Vokalen im Reime schmettern wie Pauken und Zimbeln drein (Alligator — Aquator; athletisch — Fetisch; Tscherokese — Rebenlese).

Aber diesem Aufwande an Formenprunk fehlt noch der Gehalt. Der Dichter gibt viel ethnographischen Stoff, aber nicht innerlich durch das Erlebnis geformte Kunst. Ein Maskenfest mit dem Thema: Wüste oder Orient. Er wird hohl, rhetorisch, aufgeblasen, geschmacklos, ja auch sinnlos. Heine hat in „Atta Troll" berechtigten Spott getrieben mit jener Strophe, in der der Mohrenfürst aus dem schimmernden, weißen Zelte hervortritt, wie der verfinsterte, dunkle Mond aus schimmernder Wolken Tor. Freiligrath wußte das alles selber: „Prächtige, klingende Verse!" schrieb er einem Freunde 1837. „Ja sieh, das ist eben mein Fehler. Bombast, Rhetorik — das ist meine Form. Ich möchte oft bittere Tränen darüber weinen und könnte das ganze Reimhandwerk an den Nagel hängen, wenn's mir nicht manchmal auch wieder so zumute wäre, als wäre ich alledem zum Trotz dennoch ein Dichter."

Er war es. Er wurde es, als ihm die Zeit den Stoff zutrug, der in ihm zum Gehalte werden konnte. Die Wüstenbilder waren eine Fata Morgana, die politische Not wurde ihm zum wirklichen Erlebnis, das die Bedingung der inneren, d. h. der echten Form in sich trug. Wenn der Siebzehnjährige erklärt hatte, er sei mehr Maler als Dichter, so ergibt sich erst jetzt der tiefere Sinn dieses Bekenntnisses: er schenkt sein Eigenstes da, wo er positives Geschehen darstellen kann, nicht da, wo er Gedanken entwickeln soll. Nicht daß er nun den Schritt von der Lyrik zur Epik, von der Darstellung des Gefühlserlebnisses zur Gegenständlichkeit restlos getan hätte. Dazu entströmt seinen Gedichten auch jetzt noch ein viel zu heißer Glutatem des persönlichen Erlebens oder richtiger des zur Persönlichkeit gewordenen Zeitgefühls: Haß auf die Tyrannei, Empörung, Freiheits- und Vaterlandsbegeisterung. Aber er schreibt indirekte Lyrik. Er reiht nicht Gedanken und Bilder aneinander, wie Herwegh, er läßt in einem Gedichte je ein einziges Bild vor uns erstehen, so in dem Rübezahlgedichte oder in „Von unten auf". Er ist kein Uhland mehr, dem Balladenstoffe aus den Blättern alter Chroniken herausfallen. Die Zeit und ihr Werkzeug, die Zeitung, trägt sie ihm zu. Und brühwarm legt er sie auf die Esse und hämmert sie im Feuer der Zeiterregung zurecht. Sein eigener glühender Geist gibt ihnen die Form. Er schmiedet sie aus dem Rohstoffe der Zeitanekdote zum kunstvollen Zeitsymbol um und erhebt sie so aus dem Zufälligen ins Bedeutungsvolle. So gelingen ihm die glücklichsten Würfe, manchmal geradezu geniale, wie in „Von unten auf": König Friedrich Wilhelm IV. besuchte im Juli 1840 die Rhein-

burg Stolzenfels, die er von 1832—1846 durch Schinkel restaurieren ließ. In einem Dampfschiff naht er von Bieberich bei Sonnenschein und Wimpelprunk. Das ist der äußere Vorfall. Freiligrath stellt der romantischen Sorge für die Burgruine die soziale Forderung des Tages gegenüber und verkörpert sie in der Gestalt des Proletariermaschinisten, der im dunkeln und heißen Schiffsraume haust. Und so bekommt er ein geradezu hinreißendes Symbol der Zeit. Das Boot gleicht dem Staat. Auf den Höhen licht wandelt der König. Tief unten schmiedet der Maschinist sein Los und das des Königs:

Beherrsch' ich nicht, auf dem du gehst, den allzeit kochenden Vulkan?
Es liegt an mir: — ein Ruck von mir, ein Schlag von mir zu dieser Frist,
Und siehe, das Gebäude stürzt, von welchem du die Spitze bist!

Der Boden birst, aufschlägt die Glut und sprengt dich krachend in die Luft!
Wir aber steigen feuerfest aufwärts ans Licht aus unsrer Gruft!
Wir sind die Kraft! Wir hämmern jung das alte morsche Ding, den Staat,
Die wir von Gottes Zorne sind bis jetzt das Proletariat.

In welchem Gedichte hat die Sprengstoffstimmung der Zeit vor 1848 mächtigeren Ausdruck gefunden?

Jetzt ist auch auf einmal die Form angemessen. Bauscht sie sich in den Wüstenbildern manchmal faltig und hohl, und auch in den Liebesgedichten, wie in dem zu unrecht berühmten: „O lieb', solang du lieben kannst" — so spannt sie sich jetzt straff und fest um den Riesenleib des Zeiterlebnisses des ganzen Volkes, und mächtige Glieder prägen in ihr sich wuchtig aus. Ihr rauschendstes Pathos wird jetzt zum Glutatem echtester Begeisterung, so in den Worten des Maschinisten:

Dann schreit' ich jauchzend durch die Welt! Auf meinen Schultern, stark und breit,
Ein neuer Sankt Christophorus, trag' ich den Christ der neuen Zeit!
Ich bin der Riese, der nicht wankt! Ich bin's, durch den zum Siegesfest
Über den tosenden Strom der Zeit der Heiland Geist sich tragen läßt!

Das ist nicht Herweghsche Phrase und bloße Geistreichigkeit, das ist wahrstes Gefühl und das lodernde Feuer des heiligen Pfingstgeistes selber.

In diesen Gedichten Freiligraths gipfelt die ganze politische Lyrik der vierziger Jahre. Aus ihnen strömt alles, was an Geist und Glut, an Leben und Formkraft in ihr war. Hinter ihnen bleibt alles zurück, was von der ganzen großen Schar politischer Dichter damals geschaffen wurde: von Karl Beck (1817—1879), dessen „Nächte. Gepanzerte Lieder" (1838) und „Lieder vom armen Mann" (1846) sich schon in den Titeln als Nachahmung (Rückerts „Geharnischte Sonette"!) und Sensation verraten; von Robert Prutz (1816—1872), der sich weder mit seinen 1843 erschienenen „Gedichten. Neue Sammlung" noch mit seinen späteren Ausgaben über den geistreichen und schlagfertigen lyrischen Journalisten erhob; von Gott-

fried Kinkel (1815—1882), der völlig in landläufiger Rhetorik stecken blieb. Die meisten von ihnen hatte persönliches Ungemach oder auch nur die Erregung der Zeit zu Dichtern gemacht. Die Zeitungen lieferten Stoff und Gedanken. In den wie Pilze aus dem Boden aufschießenden Gedichtbüchern flogen wirkungsvolle Formen zu. Jeder nur halbwegs Gebildete vermochte damals sein politisch Lied zu singen, das nun alles eher denn ein garstig Lied war.

Drittes Kapitel.

Annette von Droste-Hülshoff.

Immermann gibt seinem Münchhausen ein blaues und ein braunes Auge. In dem blauen zitterte die Wehmut, aus dem braunen leuchtete die Freude. Der Zwiespalt der Zeit, in der Romantik und Realismus miteinander stritten, prägt sich symbolisch in dem komischen Zuge aus. Jeder deutsche Schriftsteller nach 1830 trug zwei zwischen braun und blau schillernde Augen. Aber bei keinem stehen die beiden Farben so ohne Übergang nebeneinander wie bei Annette Droste-Hülshoff. Die eine Seite ihres Wesens gehörte dem geistigen und geistlichen Leben — das blaue Auge —, die andere der sinnlichen Welt — das braune Auge. Sie weist so zurück und nach vorwärts. Zum abgeblaßten Begriff gewordenes Leben spiegelt sich in ihr und taufrische Natur. Sie ist konventionell und ureigen. Vielleicht ist dies das eigentümlich Weibliche an ihr, daß sie so den Zwiespalt der Zeit in sich duldete, ohne eine Anstrengung zu machen, die Gegensätze miteinander zu mischen und in einem höheren Dritten aufgehen zu lassen.

Die Zweiheit geht durch ihre ganze Entwicklung, ihr Lernen und Lesen, ihr Dichten hindurch. 1797 auf dem Familienerbgute Hülshoff, zwei Stunden südwestlich von Münster, in Westfalen als Sproß eines alten Geschlechtes geboren, hat sie von frühester Jugend auf Natur und erdgewachsenes Volksleben in sich eingeatmet. In ihren „Bildern aus Westfalen" spricht sie von der „lebhaften Einsamkeit", dem „fröhlichen Alleinsein mit der Natur", wie es die Münstersche Gegend bietet. Den scharfhörigen Sinnen des zarten, zu früh geborenen Kindes raunen Vogel und Baum, Moor und See ihre Geheimnisse zu. Ja, die Natur reicht in die Räume des Schlosses hinein: neben seiner Studierstube hat der Vater ein Vogelhaus eingerichtet, worin vom ganzen Sängervolk des Landes je ein Exemplar piept und schwirrt. Aber auch die Natur im Volksleben, wie sie in Geschichte und Sage, Sitte und Brauch wächst, dringt früh in sie ein. Der Vater vertiefte sich gern in vergangenes Leben und sammelte seine Zeugnisse, besonders auch wenn sie in die dunklen Reiche der Weissagung, Traumdeuterei und Wunder hinunterreichten, und die finstern Gänge und geheimnisvollen Schlupfwinkel des

alten Schlosses boten zu seinem Tun den wirksamen Hintergrund. So verwuchs die äußere Welt mit der Phantasie des Kindes, und was die Sinne scharf erfaßten, erfüllte das träumende Gemüt mit ahnungsvollem Leben.

Zu gleicher Zeit wurde sie auch mit den Wassern der gelehrten Bildung getauft. Sie teilte den Unterricht ihrer Brüder, und selbst mit Mathematik und Griechisch wurde sie nicht verschont. Früh traten ihr die Dichter nahe und lockten die ersten Verse aus ihr: Voß und Goethe, Hölty und Matthisson und Salis-Seewis nährten ihren Naturssinn, Christoph August Tiedge, der Verfasser des langatmigen Lehrgedichtes „Urania", und Schiller führten sie auf die Bahn der rhetorischen Gedankendichtung. Ein Zyklus religiöser Lieder, „Das geistliche Jahr", begann 1818 zu entstehen.

1826, nach dem Tode des Vaters, bezog die Mutter mit den beiden Töchtern das Rüschhaus oder Riedhaus als Witwensitz. Enger noch wurde in der größeren Einsamkeit Annettes Bund mit der Natur. Das Spiel des Sonnenlichtes, das Weben und Surren der tierischen Kleinwelt, das Wachstum in Baum und Gras zog träumerisch durch ihre Sinne und Seele. Eine Mergelgrube erschloß ihr mit den versteinerten Überresten von Pflanzen und Schaltieren die Naturwunder der Vorzeit. Daneben wurde fleißig gedichtet. Aber man wird den Eindruck des Altjüngferlichen, Unfruchtbaren, bloß Nachempfindenden nicht los, den die stete Sorge um die zarte Gesundheit steigert.

Ein Doppelerlebnis erschloß den spröden Schoß ihrer Lyrik: eine verspätete Liebe und die Entfernung von der westfälischen Erde. 1837 trat Levin Schücking in ihr Leben ein. Er war damals dreiundzwanzig, sie vierzig. Gemeinsame Neigung zur Literatur, zur heimischen Volkskunde, zu Romantik und Mystik, Übereinstimmung des Glaubens führte sie zusammen. Ihm, dem konservativen Freunde alles Feudalen, sagte die Freundschaft mit der Frau aus dem altadeligen Hause zu, indem sie seinem Ehrgeiz schmeichelte. Dazu zog den angehenden Schriftsteller ihr Geist und ihre dichterische Begabung an. Sie schenkte ihm ein Gefühl, in dem sich mütterliche Sorge um den jungen Mann mehr und mehr mit der Leidenschaft des Weibes mischte. Als sie 1841 für einige Zeit das Rüschhaus verließ und zu ihrer Schwester, die den Germanisten Joseph von Laßberg geheiratet hatte, nach dessen Schloß Meersburg am Bodensee übersiedelte, sorgte sie dafür, daß der junge Freund von ihrem Schwager mit der Ordnung seiner Bibliothek betraut wurde. Nun erlebte sie die große Zeit ihres Schaffens. Eine Doppelsehnsucht beschwingte sie. Die Liebe zu dem Freund und zu der gemeinsamen fernen Heimat. Mächtig breitete ihre Seele die Flügel aus. In dem Gedichte „Am Turme" hat sie selber sich geschildert, wie sie auf hohem Balkone steht:

Und laß' gleich einer Mänade den Sturm
Mir wühlen im flatternden Haar.
O wilder Geselle, o toller Fant,
Ich möchte dich kräftig umschlingen,
Und, Sehne an Sehne, zwei Schritte vom Rand
Auf Tod und Leben dann ringen!

Wer dächte, daß die Verfasserin dieser Verse in der Mitte zwischen vierzig und fünfzig steht? Wie eine Siebzehnjährige gebärdet sie sich. Ihre Leidenschaft peitscht ihre Nerven. In ihre Briefe an Schücking kommt ein forciert burschikoser Ton: ihr „dummes, nichtswürdiges, kleines Pferd" nennt sie ihn. „Mich dünkt," schreibt sie ihm nach seiner Abreise, „könnte ich Dich alle Tage nur zwei Minuten sehen, — o Gott, nur einen Augenblick! — dann würde ich jetzt singen, daß die Lachse aus dem Bodensee sprängen und die Möwen sich mir auf die Schulter setzten!" Die ganze, so lange Jahre zurückgestaute Flut bricht aus ihr hervor. Sie nennt sich Levins Mütterchen; aber doch nur, um ihrer Liebe einen Rechtstitel zu geben. Denn in Wahrheit wirft sie sich ihm mit fliegender Leidenschaft zu Füßen. Jeden Tag geht sie, wie er fort ist, den Weg, den sie ging, als er noch da war, und setzt sich auf die erste Treppe, wo sie ihn zu erwarten pflegte, und sieht, ohne Lorgnette, den Weg zurück. Und wenn dann jemand kommt, so bildet sie sich in ihrer Blindheit ein, er sei es: „Du glaubst nicht, wieviel mir das ist." Stundenlang sitzt sie in seinem Zimmer in seinem Sessel. „Ach, ich denke immer an Dich, immer... Schreib mir, daß Du mich lieb hast; ich habe es so lange nicht ordentlich gehört und bin so hungrig darauf... Levin, Levin, Du bist ein Schlingel und hast mir meine Seele gestohlen." Die Hitze ihrer Leidenschaft ist so stark, daß ihr Herz alle Augenblicke die Maske der mütterlichen Liebe lüften muß und die wahre, die Liebe des Weibes, zum Vorschein kommt. Noch ist das Glück so groß, daß die Trübungen der Luft und aufsteigenden Gewitterwolken — seine „periodische Brummigkeit" und die „harten Dinge", die sie ihm sagt — rasch verscheucht werden.

Diese hinreißende Leidenschaft gab ihrem lyrischen Schaffen einen mächtigern Antrieb und tiefern Ton. Sie dichtete, ihm, dem kritischen, zu gefallen. „Du bist ein hochmütiges Tier und hast einen doch nur lieb, wenn man was Tüchtiges ist und leistet... Mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe; was ich werde, werde ich durch Dich und um Deinetwillen." Im Gedenken an ihn kommt sie in die fruchtbare Stimmung, „wo die Gedanken und Bilder mir ordentlich gegen den Hirnschädel pochen und mit Gewalt ans Licht wollen".

Zu dieser Sehnsucht nach dem Manne gesellte sich die Sehnsucht nach der Heimat. Sie gab ihr zum Gedichte den Stoff. An den Landschaftsformen des Südens, dem großen blauen See, der reicher

gegliederten und bunteren Natur, den Berggipfeln der Schweizer Alpen kommt ihr das Bild der westfälischen Heimat deutlicher zum Bewußtsein. Heide und Moor, Eichwald und Teich und alles, was die einsame und eintönige Schönheit des Nordens belebt, steigt vor ihr auf, von dem Ferneblau sehnsüchtiger Erinnerung umwebt. So entstehen ihre schönsten Gedichte, ihre einzig eigenen Schöpfungen: die Schilderungen westfälischer Natur.

Im Spätsommer 1842 zog sie wieder nach der nordischen Heimat. Bald darauf erhielt ihr Bund mit Schücking den ersten Riß. Im Oktober verlor sie den Geliebten an die Schriftstellerin Luise von Gall. Noch wurde von beiden Seiten der Schein der alten Innigkeit aufrecht erhalten. Annette zwang sich in die Rolle des „Mütterchens" hinein, und Schücking vermittelte ihr in Cotta den Verleger für ihre Gedichte, die 1844 erschienen. Inzwischen vollzog auch Schücking, gleich seinem Freunde Freiligrath, die Wendung zum Liberalismus. Sein Roman „Die Ritterbürtigen" mit seinen satirischen Enthüllungen über das westfälische Adelsleben (1846) vollendete den Schnitt zwischen ihm und der Droste. Was er in vertraulichem Gespräche von der Freundin erfahren, war nun aller Welt von einem „Hausdiebe" bloßgestellt. Sie fühlte sich kompromittiert, ihr Vertrauen mißbraucht. Ihre Nerven, von Natur zart und durch das leidenschaftliche Erleben der letzten Jahre unnatürlich aufgepeitscht, brachen zusammen: „Schücking hat an mir gehandelt wie mein grausamster Todfeind ... ich bin wie zerschlagen." Im Herbst reiste sie wieder nach der Meersburg. Dort ist sie in den Maitagen 1848, als unter brausenden Stürmen der Völkerfrühling der Freiheit anzubrechen schien, gestorben. Während der Sieg des Neuen ihre Glaubens- und Standesgenossin Ida Hahn-Hahn in die Kirche zurücktrieb, ging sie an dem Bruch zwischen dem Alten und dem Neuen zugrunde.

Der Bruch geht auch durch ihre Lyrik. In der Apostrophe „An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich" bestimmt sie selber ihre Stellung innerhalb der Frauendichtung ihrer Zeit. Die einen, zur Rechten, hauchen veraltete Weisen auf der Syrinxflöte in Mondscheinalleen, wo Selinde zur Luna die Lilienarme streckt; die andern, zur Linken, verherrlichen in wilden Gesängen das Bacchanal der Sinne und trinken Smollis mit dem Wüstling. Ihr Weg führt mitten zwischen den Altmodischen und den Emanzipierten. Für die Modernen hat sie größere Liebe als für die Altmodischen — „treibt der Geist euch, laßt Standarten ragen!" — Aber die „Emanzipation des Fleisches" verkündet sie doch nicht. Bei aller Leidenschaftlichkeit ihres Herzens bleibt sie die katholische deutsche Frau. Natur, Religion und häusliche Sitte sollen die Götter sein, von denen sich die Schriftstellerinnen mögen leiten lassen:

Vor allem aber pflegt das anvertraute,
Das heilge Gut, gelegt in eure Hände,
Weckt der Natur geheimnisreichste Laute,
Kniet vor des Blutes gnadenvoller Spende;
Des Tempels pflegt, den Menschenhand nicht baute,
Und schmückt mit Sprüchen die entweihten Wände,
Daß dort, aus dieser Wirren Staub und Mühen,
Die Gattin mag, das Kind, die Mutter knieen.

Aber ihr Herz bleibt gespalten, wenn auch der Riß nicht so tief geht, wie bei Ida Hahn-Hahn, die vor 1848 auch für die adelige Frau in ihrem Liebesleben das Kavaliersrecht fordert und nach 1848 Tugend und Religion predigt. So gelangte sie nicht zu einem einheitlichen Stile. Auch ihre Lyrik trägt das blaue und das braune Auge. Jenes blickt aus ihrer geistlichen und rhetorisch-reflektierenden Lyrik, dieses aus ihren Naturbildern.

Nur wer in Gedichten religiöse Erbauung sucht, kann Annettes „Geistliches Jahr" (begonnen 1818, aber erst 1851 aus dem Nachlaß herausgegeben) an die Spitze ihrer Lyrik stellen. In Wahrheit ist es eine Sammlung von geistlichen Betrachtungen, gereimten Predigten, Auslegungen der Bibeltexte für die Sonn- und Feiertage der katholischen Kirche.

Annette wandelt darin auf der breitgetretenen und kahlen Straße der geistlich-philosophischen Lehrdichtung, wie sie Christoph August Tiedge (1752—1841) in seinem 1801 erschienenen Lehrgedicht „Urania", Leopold Schefer (1784—1862) in seinem „Laienbrevier" (1834/5) und Rückert in der „Weisheit des Brahmanen" boten. Nur daß sie, wo die andern in den Weisen der Aufklärungsmoral oder eines vagen Pantheismus sich ergingen, sich an die Sätze des katholischen Christentums anschloß. Nicht als ob sie in billiger Rechtgläubigkeit einfach Dogmen gereimt hätte. Sie klagt oft, daß ihr der Glaube fehle, und ringt nach dem Heile. Sie fordert ihren „törichten Verstand" auf, niederzusteigen und „an des Glaubens reinem Brand sein Döchtlein wieder anzuzünden". Allein ist nicht gerade dieses Zweifeln, das den Gedichten des „Geistlichen Jahres" einen gewissen dramatischen Pulsschlag gibt, das Zeichen für ihre lyrische Unkraft? Verkündet es doch, daß an dem religiösen Inhalt ihrer Seele der Verstand teilhat, wo nur die Innigkeit unbedingter und grenzenloser Gefühlshingabe das Wort haben dürfte. Die freudige Selbstgewißheit des Gotteskindes strömt sich aus in Luthers „Ein' feste Burg ist unser Gott". Aus unzerstörbarem Gottvertrauen singt ein Paul Gerhardt, aus mystischer Liebeseligkeit Philipp von Spee und Novalis, aus inbrünstigem Weltgefühl Angelus Silesius. Die Droste aber singt nicht, sie spricht. Sie betet und predigt. Sie gibt Auslegungen und Paraphrasen. Höchstens daß ihr Sprechen sich einmal zum liturgischen Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde erhebt. Aber was sie zu sagen hat, fällt nirgends aus dem

Rahmen der kirchlichen Handlung heraus. Auf den kirchlichen, nicht religiösen Kern ihrer geistlichen Lyrik weist ja schon das Grundmotiv: der lyrische Text zu den kirchlichen Feiertagen. Das wahrhaft religiöse Gemüt würde nicht tropfen- oder becherweise ausschenken, je nachdem das Datum es verlangte. Und es hätte nicht an jedem kirchlichen Kalendertage etwas auszuschenken. Es strömte seine Inbrunst aus, wenn es den Gott in seinem Innern nicht mehr zu fassen vermöchte.

Darum hat Annette Droste in dem „Geistlichen Jahr" auch keine künstlerische Form von innen heraus geboren. Die Sprache wandelt den offiziellen Schatz biblischer Wendungen und Bilder ab und um. Der Ölzweig und das Pfund, das Zinsen tragen soll; die Lilien auf dem Felde, der Balken im eigenen, der Splitter im Auge des Bruders und der Mammon und der reiche Mann und der arme Lazarus usw. tauchen auf. Eine dem Wesen der Dichterin völlig fremde Unanschaulichkeit verrät, wie bei der Predigt eines unkünstlerischen Geistlichen, den reinen Gedankenursprung der Gedichte. So heißt es in dem Gedicht auf den fünften Sonntag nach Dreikönigen:

In Entsagung schwinden muß mein Leben,
In Betrachtung meine Zeit ersterben,
So nur kann ich um das Höchste werben;
Meine Augen darf ich nicht erheben.

Auch die Häufung völlig wesensverschiedener Bilder verrät den abstrakten Kern, indem sie ihn zu verhüllen strebt. So in dem Gedicht auf den vierten Sonntag nach Pfingsten:

Kann wachsen denn wie des Polypen Arm
Aus Tränen die verlorne Eigenschaft?
Zieht mit der Reue wieder ein die Kraft?
Ist es genug, wenn tot die Leidenschaft
Zerfressen liegt wie von Insektenschwarm?

Auch in einzelnen Gedichten läßt Annette die Reflexion ihre Fäden spinnen. Ihre gedankliche Kühle erhitzt sie dann etwa durch Anleihen bei der Zeitrhetorik, vor allem bei Freiligrath. Wie dieser in seinem Gedichte „Wär' ich im Bann von Mekkas Toren" deklamierend verkündet, was ihm alles für Herrlichkeiten winken im Lande seiner Sehnsucht, so ähnlich die Droste in „Grüße". Von der Meersburg sendet sie Grüße in die nordische Heimat, und alles, was ihr dort teuer ist, steigt vor ihr auf in anaphorischer Kette:

Dann ist es mir, als hör' ich reiten ...
Dann wird des Windes leichtes Munkeln ...
Du, Vaterhaus, mit deinen Türmen ...
Du feuchter Wind von meinen Heiden ...
Ihr Gleise, die mich fortgetragen,
Ihr Augen, die mir nachgeblickt,
Ihr Herzen, die mir nachgeschlagen,
Ihr Hände, die mir nachgewinkt.

Tönt Freiligraths „Wär' ich im Bann von Mekkas Toren" nicht sogar in den Schluß ihres leidenschaftlichen Mädchenliedes „Am Turme" hinein?

Wär' ich ein Jäger auf freier Flur,
Ein Stück nur von einem Soldaten,
Wär' ich ein Mann doch mindestens nur.

Man mag einwerfen: der gedankliche Stoff verlangt den rhetorischen Stil. Aber eben, daß sie solche abstrakten Stoffe besang, das zeugt von dem Zwiespalt und der Unsicherheit in ihrem Wesen.

Denn Eigenes und in eigenem Stil hatte sie nur zu geben, wo ihre Sehnsucht aus der unmittelbaren Anschauung schöpfte. Darum sind ihre Darstellungen des heimischen Natur- und Landlebens ihr persönlichstes Gut. Aus ihnen blicken unbestechliche Ehrlichkeit und schlichte Gemütswärme. Da steht sie jenseits aller Konvention. Da führt sie die Entwicklungslinie von Salis-Seewis, der ihr wohl am meisten gegeben hat, weiter zum konsequenten Realismus des sinnlichen Stiles.

In „Dichters Naturgefühl" gibt sie selber eine Art von Programm und scheidet klar zwischen realistischem und romantisierendem Naturgefühl. An einem Maientage geht sie nach kühlem Regenwetter ins Freie. Ohne Beschönigung bezeichnet sie die Dinge, wie sie sind. Sie scheut sich nicht, von den Gummischuhen zu sprechen, mit denen sie durch hundert kleine Wassertruhen stelzt; sie vergißt auch nicht, des Mantels zu erwähnen, den sie auf den nassen Boden breitet, bevor sie sich niederläßt. Aber die gleiche Ehrlichkeit schärft ihren Blick für das Aussehen der Dinge und läßt ihren Mund das treffende Wort sprechen: Die Wassertruhen stehen „wie verkühlter Spülicht". Die Quellchen „glitzern wie kristallen". Die Zweige sind „glänzend emailliert". Da, wie sie sich niedergelassen hat und auf einen Frühlingsreim sinnt, kommt des Schreibers Friedrich, ein junger Romantiker, „in dessen wirbelndem Gehirne das Leben spukt, gleich einer Fei". Frühlinghaft aufgeputzt ist er: einen Efeukranz trägt er im flächsnen Haar, einen Veilchenstrauß in der Hand. Aber den Ausdruck seiner Frühlingsgefühle legt ihm nicht die wirkliche Natur auf die Zunge. Viele Lektüre hat ihn verbildet. Er hat sich im „Don Carlos" für den Marquis Posa begeistert und Spieß' abenteuerlichen Roman „Der Löwenritter" gelesen. Nun singt er sein Frühlingsglück in Worten aus Schillers „Wallenstein" in die Lüfte: „O, wären es die schwed'schen Hörner!", um dann ein Lied von Körner folgen zu lassen. Die Dichterin aber „trabt zu der Schlucht hinaus hohl hustend, mit beklemmter Lunge".

Nicht nur der Gegensatz zwischen dem ursprünglichen und dem konventionellen Naturgefühl spricht sich in diesem satirischen Gedicht aus. Der Schnitt geht tiefer. Er scheidet auch, wenn wir die Situation symbolisch ausweiten, die realistisch-objektive Naturlyrik von

der romantisch-subjektiven. Also einen Salis-Seewis, eine Droste von Heine und Lenau. Wenn Heine die Natur in die Livree seiner Geisteswillkür steckt, wenn Lenau mit seinem Gram den Himmel grau bemalt und von den Klagen seiner Verzweiflung den Wald widerhallen läßt — was tun sie im Wesen anderes als des Schreibers Friedrich? Sie sind „blinde Hessen" wie er. Sie sehen die wirkliche Natur nicht mit ihren an sich schönen oder häßlichen Gebilden. Sie lassen sich von der Natur nur dazu anregen, sich selber auszusprechen, in Worten und Bildern, die mit dem, was sie rings umgibt, so wenig zu tun haben, als die schwedischen Hörner des Max Piccolomini (im Munde Friedrichs) mit den „kleinen Wassertruhen, die wie verkühlter Spülicht stehn", und den „glänzend emaillierten" Zweigen.

Man muß etwa mit Lenaus Schilfliedern Annettes Zyklus „Der Weiher" vergleichen. Wo sich bei Lenau immer wieder seine melancholische Liebe zwischen ihn und die Natur wie ein schwerer dunkler Schleier senkt; wo er in den Gewitterwolken das lange Haar der Geliebten frei im Sturme wehen sieht und beim Mondschein auf dem regungslosen Teich, bei dem Wandeln der Hirsche und dem träumerischen Sichregen des Geflügels im Rohr, ihm ein süßes Gedenken an die Geliebte durch die Seele geht: da fühlt sich die Droste völlig in die Natur, ihre Bilder und Geräusche, ihre Wesen und Bewegungen ein. Sie verzichtet auf menschliches Lebensgefühl, auf eigenen Lebenswillen, auf eigenen Vorstellungs- und Gedankeninhalt. Ihre Seele wird, nach Sinn und Gestalt, ganz Naturgegenstand. Sie läßt das Schilf, die Linde, die Wasserfäden, die Kinder am Ufer sprechen. Und nur eines gibt sie ihnen aus dem Besitz ihrer eigenen Seele: das tiefe, fromme Fühlen. Die mütterliche Liebe, mit der sie, die einsam unvermählte, die ganze Natur umfängt. So zärtlich, wie das Mutterauge auf ihren Liebling in der Wiege, blickt sie auf den ruhenden Teich:

Er liegt so still im Morgenlicht,
So friedlich, wie ein fromm Gewissen;
Wenn Weste seinen Spiegel küssen,
Des Ufers Blume fühlt es nicht.

Das Schilf singt das Wiegenlied:

Stille, er schläft! stille, stille!

Wie die Mutter über dem einschlummernden Kinde den schützenden Vorhang zuzieht, so breitet die Linde über den Teich ihr Blätterdach:

Schau her, wie langaus meine Arme reichen,
Ihm mit den Fächern das Gewürm zu scheuchen,
Das hundertfarbig zittert in der Luft.

Weiblich-mütterliches Fühlen durchpulst die „Wasserfäden": der Teich „hält sie an die Brust gepreßt:

Und wir bohren unsre feinen Ranken
In das Herz ihm, wie ein liebend Weib.

In ihrer Hut bergen Schmerle und Karpfenmutter ihre Brut. Und wenn die Dichterin im letzten Gedichte Kinder am Ufer auftauchen, nach den Blumen langen, Haselstäbe schneiden und sich vor Frosch und Hecht und vor dem Wassermann fürchten läßt, so hat auch dieses Bild die mütterliche Sehnsucht beseelt.

So kann man bei ihr von einer Vermütterlichung oder zum mindesten von einer Verweiblichung der Natur sprechen. Nur eine Frau kann die Fichte ihre grünen Dornen in den feinen Dunst des Nebels strecken lassen, „wie ein schönes Weib die Nadel in den Spitzenschleier steckt". Es ist Mutterssehnsucht, wenn sie in der „Lerche" bei der Schilderung des Sonnenaufgangs die Blumen als erwachende junge Mädchen darstellt:

Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen.

Oder wenn sie als Hausfrau das Schmelzen der Gebirge in der Sündflut dem Schmelzen des Zuckerkands vergleicht („Die Mergelgrube"). Oder wenn sie so gern (in dem „Hirtenfeuer", in dem „Heidemann", in dem „Knaben im Moor") Kindererleben in der Heide darstellt. Wie besorgt warnt sie die Kinder vor dem „Heidemann"! Wie fühlt sie die Angst des Knaben mit, der übers Moor gehen muß! Sie, der ein Kind zu bilden versagt war, vertritt nun Mutterstelle an der Natur und ihren Geschöpfen. Wie eine Mutter mit der größten Liebe gerade das am wenigsten begabte ihrer Kinder liebt, so hegt sie, aus der größeren Fülle und Buntheit süddeutscher Landschaft heraus, mit besonderer Zärtlichkeit die einförmige, moorige Heide Westfalens. Man hat ihre Liebe zur Kleinwelt, Käfer, Fliegen, Falter, Spinnen, Gräser, Blumen, Vögel usw., auf ihre Kurzsichtigkeit zurückgeführt, die ihr den Blick ins Weite und aufs Große versagte. Aber sie bedingt doch wohl nur die Genauigkeit des Einzelbildes. Was sie zu den kleinen Wesen treibt, ist ihre Mutterssehnsucht.

Sie betreut sie mit jener behutsamen Ehrfurcht, die die Mutter dem kleinen Kinde gegenüber fühlt. Je zärter und unscheinbarer das Geschöpf, um so größer die Liebe und Sorge. Man spürt den innigen Glanz ihres Auges, den weichen Druck ihrer Hand, das glückliche Lächeln ihres Mundes, wenn sie von ihren Lieblingen spricht: von den bunten Farben der Mergelgrube, ihren Gesteinsarten und ihren versteinerten Tieren und Pflanzen. Von dem Zitterhalm, der so verschämt und zage dasteht. Von der kleinen Weide, die sich geschwind pudert und dem West ihr Seidentüchlein lind darreicht. Von der Grille, die das Beinchen dreht, des Taues Kolophonium anstreicht und so schäferlich die Liebesgeige spielt. Von Käfer und Mücke, Fliege und Biene und Hummel, die alle ihre Instrumente spielen bei dem Morgenkonzerte zu Ehren der aufstehenden Fürstin Sonne.

Die Liebe hat ihren Sinn für die Eigenart all ihrer Geschöpfe

verfeinert. Sie kennt sie durch und durch, innen und außen, und weiß sie mit ein paar Strichen vor uns erstehen zu lassen. Wir *sehen* die Libellen als „blaugoldne Stäbchen und Karmin" über dem Teiche zittern und auf des Sonnenbildes Glanz die Wasserspinne den Tanz führen. Wir sehen im Heidekraut gleich eines Münsters Halle Gewölbe an Gewölbe sich erschließen. Und wie die rechte Mutter der Kinder Art achtet und sie nur immer reiner zu entwickeln strebt, so hütet sich Annette meist ängstlich davor, etwas Fremdes in die Natur hineinzutragen. Selten und darum bei ihr doppelt auffallend ist eine Politisierung wie die der Lerche als „des Tages Herold" und ihres Gesanges als eines „Mandates" („Die Lerche"). Das ist eine einzelne Entgleisung, die man bei einer Zeitgenossin der politischen Lyriker versteht. Aber in der Regel sieht, hört und fühlt sie sich mit der liebevollsten Behutsamkeit in die Sonderart und Atmosphäre der Naturwesen ein. Sie bildet nicht um, sie bildet höchstens aus. Aber meist bildet sie nur. Alle gewaltsame Umdeutung, alle gedankliche Interpretation und Interpolation liegt ihr fern. Sie begnügt sich damit, die Naturwesen mit der Sonne ihres Muttergefühls zu erwärmen und zu durchstrahlen. Wenn sie die Landschaft und ihre Bewohner verweiblicht und die Heide etwa mit schalkhaftem Humor zu einem Jungenmädchenzimmer macht, so bleibt sie doch so sehr im Allgemeinmenschlichen, ja im Allgemeinlebendigen, daß wir niemals das Gefühl des Besondern, Subjektiven haben. Es ist nicht die einzelne Frau Annette, die den Wesen ihre Gestalt gibt, sondern es ist die Frau schlechthin, die mit mütterlicher Liebe gestaltet — fast könnte man, wenn es in diesem Zusammenhange nicht zu abstrakt klänge, sagen: die mütterliche Liebe als die bildende Kraft der Welt.

Denn — und auch das ist etwas eigentümlich Weibliches an ihr — ihr Blick hängt durchaus am Einzelnen und Sinnlichen. Wo sie nicht Konkretes schauen kann, ist sie verloren. Für sich allein betrachtet, ist sie nichts als Liebe und zärtliche Beobachtung. Inhalt und Leben erhält sie erst durch die einzelnen Naturgegenstände. Wenn Goethe und Mörike durch die Polarität von Gefühl und Gedanke die lebendige Natur in ihren Gedichten als eine einheitlich gesetzmäßige deuten, genau im Einzelnen und sinnvoll im Ganzen; wenn Eichendorff alles Einzelne und Sinnliche in das duftige Ferneblau sehnsüchtiger Erinnerung rückt und so es, mit Verwischung der äußeren Konturen, zur Einheit des seelischen Erlebnisses zusammenschließt; wenn Heine und Lenau die Mannigfaltigkeit der Natur dadurch aufheben, daß sie ihre Wesen durch geistreich-mythologische Umdeutung gewaltsam in den Kreis des menschlichen Lebens rücken: so löst sich die Droste in den einzelnen Wesen und Vorgängen der Natur völlig auf. Sie zerteilt sich. Ja, sie zersplittert sich. Ihre Naturgedichte sind Wiesen, die wir aus nächster Nähe sehen: jeden

Grashalm, jede Blüte, jede Biene, jedes Bein der Biene, jedes Härchen am Bein der Biene und jedes Blütenstaubkörnchen in ihren Höschen. Das Zusammenfassende, Vereinheitlichende des Gedankens und der starken persönlichen Lebensstimmung fehlt. So kommt etwas Unruhiges, Zersplittertes, Kribbliges in ihre Naturbilder hinein; wo sie sich an umfassendere Stoffe macht, etwas Unklares und Dunkles, das man nicht mit Rembrandtschem Helldunkel vergleichen darf. Wie ein Kurzsichtiger nicht auf einmal ein größeres Stück Welt überschauen kann, sondern wenn er es wahrnehmen will, es von Fleck zu Fleck rückend und hin und her fahrend in seinen einzelnen Teilen erfassen und diese dann zusammensetzen muß, um das Ganze zu bekommen, so müssen wir auch bei der Droste manchmal mühsam genug aus den Einzelheiten zum Ganzen zu gelangen suchen. Ihr fehlt die Organisationskraft, der geistige Überblick, die klare Sicherheit des Komponierens. Das schwächt die Spannung in ihren größeren erzählenden Gedichten. Es stört aber auch gelegentlich den Genuß ihrer kleineren Bilder, z. B. in der „Jagd" oder im „Hirtenfeuer". Man muß diese Gedichte öfter lesen, ehe man sie „versteht".

Daher fehlt auch ihrer Sprache alles Musikalisch-Melodische; sie ist scharf charakteristisch. Die einzelnen Vorstellungen werden hart nebeneinandergestellt, wie in der Wirklichkeit die Dinge nebeneinanderstehen, jeder Begriff in der schärfsten und genauesten Weise gekennzeichnet, z. B.:

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt,
In dem modernden Stumpf
Schlafend die Kröte zuckt,
Und am sandigen Hange
Rollt sich fester die Schlange.

Mundartliche Wörter, die sie zahlreich einflicht, so Brahm, Kolk, Windel, sollen sozusagen als Fachausdrücke das Bild der westfälischen Natur so bestimmt als immer möglich wiedergeben helfen. Ihre Verse sind in der Regel nicht rhythmisch gebunden, schwebend, wogend, sondern spazierend, oft trippelnd. Sie schreitet nicht mit gemessenem Takt übers Land, sie schlendert forschend dahin, hält sich da bei einem Stein, dort bei einem Insekt oder einer Blume auf und bemißt den Schritt nicht von innen nach dem Drange des Gefühls, das zu einem Ziele strebt, sondern läßt ihn die äußeren Gegenstände, die sie beobachtet, bestimmen. Der Rhythmus ist so ausgeprägt impressionistisch: beruhigend, beschwichtigend in dem Schilfgedichte („Der Weiher"); unruhig, lebendig in der Schilderung der „Kinder am Ufer"; atemanhaltend, gespannt, stoßweise in dem „Hirtenfeuer"; geschäftig in der Schilderung der musizierenden Insekten („Die Lerche"). Auch in der rhythmischen Gestaltung lebt die weiblich-mütterliche Liebe der Droste, mit Verleugnung des eigenen Herzschlages, nur in dem Gefühlstakt ihrer Kinder.

Diese aber haben ihr die Entsagung gelohnt. Die hingebende

Zärtlichkeit, mit der sie die Kleingeschöpfe der Natur an ihr Herz schloß, ist in jene eingeflossen und strahlt aus ihren Abbildern in den Gedichten der Droste wider. Wie aus tausend gläubig und vertrauensvoll erhobenen Kinderaugen lacht uns aus ihnen sonniges Lebensglück an. Reiner, überzeugender und künstlerischer als die Gedichte des „Geistlichen Jahres" singen sie dem Schöpfer alles Lebens Dank und Lob.

Viertes Kapitel.

Friedrich Hebbel.

Friedrich Hebbel ist, wie Gottfried Keller, Lyriker im Nebenamte. Das Gesetz der Persönlichkeit bestimmte jenen zum Dramatiker, diesen zum Epiker. Aber der Wirkungsradius ihrer geistigen Kraft ist bei beiden so mächtig, daß ihr Schaffen in den Kreis der Lyrik hineinreicht in einem Umfange, der, nach seinem Werte gemessen, größer ist als das Werk manches ausschließlichen Lyrikers.

Die Spannung sich bekämpfender Kräfte ist das metaphysische und psychologische Gesetz, das Inhalt und Form des Dramas bestimmt. Spannung sich bekämpfender Kräfte muß daher auch den Lebensrhythmus eines Dichters ausmachen, der die theatralische Sendung in sich spürt. Unaufhörliches Sichmessen gegensätzlicher Gewalten ist in der Tat, wie bei Schiller, Heinrich von Kleist oder Ibsen, auch das Lebensgesetz Hebbels. Kampf materieller, gesellschaftlich-sittlicher, psychologischer und ästhetischer Mächte. Und da er selber, so durchaus und unbedingt auf Kampf gestellt, der Welt als Ganzem gegenübertrat, so begreift man bei dem Sohne einer philosophisch geschulten Zeit leicht, daß er schon früh den Kampf nicht als einen persönlich-zufälligen faßte, sondern ihn aus dem winzigen Bilde seines Einzelseins durch die scharfe Linse seines Denkens in die Unendlichkeit des Weltganzen projizierte und den einzelmenschlichen Gegensatz als einen metaphysischen Konflikt begriff.

Es ist ein erschütterndes Bild: soweit wir Hebbels Leben zurückzuverfolgen vermögen, taucht der Gegensatz auf zwischen dem Ziele, dem sein hoher Wille zustrebt, und dem Zustande, der ihn äußerlich gefesselt hält. 1813 in dem dithmarsischen Flecken Wesselburen geboren, ist das Haupterlebnis seiner zarten Jugend der Fall der Familie aus dem bescheidenen Mittelstande in die Armut. Man spürt noch den späten Erinnerungen des Mannes an, wie schmerzlich ihm diese Kränkung war. Sie tat um so weher, als in solchen kleinen Orten die gesellschaftliche Rangordnung den Gemütern sehr fest eingeprägt ist und der Knabe von empfindlichstem Geiste war. Ein Stachel blieb fortan in ihm, der seinen Ehrgeiz mächtig spornte. Um so unbedingter mußte er sich durchsetzen. Er gewann, als Laufbursche, dann als Schreiber, den Zutritt zu dem Hause des Kirch-

spielvogtes Mohr, der angesehensten Persönlichkeit in Wesselburen. Gegen neue Demütigungen hatte er sich zu wehren. Wie ein Dienstbote wurde er behandelt, zu gleicher Zeit, wo der Bildungshungrige die Bibliothek seines Herrn auslas und in die Tiefen des Weltgeheimnisses vordrang. Die Hamburger Schriftstellerin Amalie Schoppe, eine wackere und wohlmeinende Frau, reichte dem Einundzwanzigjährigen die helfende Hand, die ihn in ein weiteres Feld des Wirkens zog. Der Gegensatz zwischen dem jungen Genie und der bürgerlichen Gesellschaft, seiner inneren Reife und dem Mangel an Schulwissen, den stolzen Ansprüchen seines mißtrauischen Ehrgefühls und den Anstandsregeln der Gesellschaft — all dies schuf neue Kämpfe. Der schwerste aber erwuchs ihm aus seiner sinnlichen Natur: aus seiner Verbindung mit Elise Lensing. Die neun Jahre Ältere hatte ihn zuerst als Schützling und Freund betreut. Sie war einsam und schwere Schicksale lagen hinter ihr. Und er stand allein und bedurfte der mütterlichen Hilfe; sein Stolz lechzte nach Herrschaft über ein Wesen, das sich ihm unterordnete; seine überströmende Gedankenfülle verlangte ein Ohr, das zuhörte, wenn sie nach Worten rang. Und schließlich eroberte er sie ganz und zwang sie im Sturm der Sinne sich zu Füßen, ohne doch — das ist das Häßliche — sie zu lieben. Eine Quelle von Schmerz, Bitterkeit, Feindschaft und Schuld entsprang aus dieser Verbindung. Während der Bildungsjahre des Studenten in Heidelberg, des Schriftstellers in München, Hamburg und Kopenhagen war Elise die Freundin, die mit nimmermüder Liebe und persönlicher Opferwilligkeit ihm zur Seite stand. Aber als er mit dem Stipendium des dänischen Königs, seines Landesherrn, nach Paris ging und dann nach Italien, löste er sich, wie von der nordischen Heimat im ganzen, so von Elise im besonderen ab. Ihre Verzweiflung um den Tod ihres Söhnchens Max öffnete ihm die Augen über die Kluft, die in den letzten Fragen zwischen ihnen gähnte: er schöpfte metaphysischen Trost aus dem pantheistischen Gedanken, daß der losgesprengte Tropfen, sein Söhnlein, wieder ins Weltmeer des Alls zurückgeflossen sei; sie sah in dem Verlust nur die Strafe ihrer Schande und Schuld. In Italien vollends, wo er, wenn auch noch in unerreichbarer Ferne, das Ideal der Schönheit über sich aufgehen sah, dem all sein Entbehren und Kämpfen galt, mußte er erfahren, daß ihr die bürgerliche Versorgung teurer war als seine dichterische Sendung. Nun stand der Konflikt zwischen dem Menschen und dem Künstler auf der Spitze. Entweder die bürgerliche Moral oder die Forderung der Kunst mußte siegen. Ein Kompromiß war nicht mehr möglich. Er wählte die Kunst, weil er in ihr das Wesentliche seines Lebens sah. Er ließ Elise fallen und reichte 1846 in Wien der Schauspielerin Christine Enghaus die Hand. Um teuern Preis hatte er die Sicherheit und die Ruhe seiner menschlichen Lage erkauft. Fortan war ihm

sein Haus die Zufluchtstätte, in die er sich immer wieder zurückzog und in der er sein Glück fand bis zu seinem Tode im Jahre 1863.

Wenn Hebbel sich mit seinem grüblerischen Hange Rechenschaft gab über Grund und Wesen dieses Kampfes, dann fand er schon frühe nur eine Antwort: es war nicht seine persönliche Schuld. Die Schuld lag im Prozesse des Lebens selber. Möglich, daß Ideen Hegels und Schelling, aufgenommen in das allgemeine Geistesleben der Zeit, an der Grundlage seiner Weltanschauung mitbauten. Jedenfalls hat er später in München Schelling gehört und in Paris und später sich mit Hegel beschäftigt, durch sie eigene Ansichten bestätigt gefunden oder mit ihren Gedankenfolgen erweitert. Aber der Keim seiner Weltanschauung ruht darum doch in seiner eigenen Seele. Denn sie hätte, wäre sie von außen angelesen oder angedacht gewesen, nicht mit solcher fruchtbaren Kraft in seinem Schaffen wirken und als innere Form seine Handlungen und Gestalten bestimmen können. Denn nur wo die Weltanschauung erlebtes Gefühl ist, nicht logischer Gedanke, treibt sie auch dichterisches Leben hervor.

Am 11. April 1837 schrieb Hebbel von München aus an Elise Lensing: „Es gibt nur einen Tod und nur eine Todeskrankheit... es ist die, deretwegen Goethes Faust sich dem Teufel verschrieb, die Goethen befähigte und begeisterte, seinen Faust zu schreiben; es ist die, die den Humor erzeugt und die Menschheit ... erwürgt; es ist die, die das Blut zugleich erhitzt und erstarrt; es ist das Gefühl des vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen." Hebbel ist Panentheist. In Gott ruht alles. Er ist die oberste sittliche Instanz der Welt, „das Gewissen der Natur". Das schlechthin Seiende. Aber dieses Seiende begnügt sich nicht mit seiner seligen Ruhe in sich selbst. Es will auch ein Werdendes sein. Es schafft Leben aus sich. Gott als Inbegriff aller Kraft, der physischen wie der psychischen, treibt aus seinem Geist Ideen, aus seinem Körper Körper hervor. Wie kann das Seiende Leben werden? Es muß sich des Wesens des Allgemeinen entäußern. Es muß ein Besonderes werden. Es muß sich zur Gestalt vereinzeln. „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit." So tritt der Riß ein. Der Allheit Gottes tritt das in die Begrenzung des Einzelseins gebannte Besondere gegenüber, auch dieses teilhabend am Göttlichen, Bewußtsein göttlicher Allheit in sich tragend und zu Gott, aus dem es abgetrennt ist, zurückstrebend. Dieser Riß zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen gestaltet den Prozeß des Lebens tief schmerzlich. Die Welt ist „die große Wunde Gottes," sagt Hebbel einmal, und ein andermal vergleicht er das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen dem Gegensatz zwischen einem erkrankten Gliede und dem Gesamtorganismus. „Es wäre so unmöglich nicht, daß unser ganzes individuelles Lebensgefühl, unser

Bewußtsein, in demselben Sinn ein Schmerzgefühl ist, wie z. B. das individuelle Lebensgefühl des Fingers oder eines sonstigen Gliedes am Körper, der [d. h. der Finger] erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden anfängt, wann er nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen hat, zum Organismus, dem er als Teil angehört."

So ist das Leben ein Krankheitsprozeß: die streitende Auseinandersetzung zwischen dem einzelnen Ich und dem Ganzen der Welt, in denen beiden die Gottheit wider sich selber streitet, um Leben aus sich hervorzubringen und lebend zum Genuß ihres Daseins zu kommen. „Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum," lautet ein Wort aus dem Jahre 1840. Die Kraft, womit das Einzelne teil hat am Göttlichen, ist sein Talent. Dieses auszubilden, ist also die Pflicht, die es von Gott bei seiner Schaffung als Bedingung des Lebens ins Leben mitbekommen hat. Soweit es dieses Talent ausbildet, so weit nähert es sich seinem Schöpfer. „Es gibt keinen Weg zur Gottheit, als durch das Tun des Menschen." Schaffen also ist der Inbegriff aller Religion. „Das ist des Menschen letzte Aufgabe, aus sich heraus ein dem Höchsten, Göttlichen Gemäßes zu entwickeln und so sich selbst Bürge zu werden für jede seinem Bedürfnis entsprechende Verheißung."

Aber — so tief durchzieht der Gedanke des Widerspruchs Hebbels Weltanschauung — dieses Sich-zu-Gott-Emporbilden des Individuums ist zugleich auch ein Sich-Entfernen von Gott. Je mehr das Individuum sein eigenes Wesen zur Vollendung bringt, je eigentümlicher es seine Gestalt ausbildet, um so schroffer wird die Vereinzelung, um so rücksichtsloser schließt es sich in sich selbst zusammen. „Das Göttliche lehnt sich gegen Gott auf, weil es seinesgleichen ist." Der Tropfen, der sich von der Gesamtflut abgespalten hat und, in sich zusammengeballt, seine eigene Bahn rollt, härtet sich und gefriert zu Eis. So treibt der Vereinzelungswille, der das Individuum ins Leben geführt hat, es auch wieder aus dem Leben hinaus, weil er „nicht Maß zu halten weiß," wie es in dem „Wort über das Drama" heißt. Dieser Gestaltungswille — aber nur er, nicht ein Verbrechen im kriminalistischen Sinne — bringt das Individuum in tragische Verschuldung. Das Hochgefühl des Gott-Individuums breitet sich schließlich so grenzenlos aus, daß die Gott-Allheit gefährdet erscheint und damit der Urgrund alles Lebens verschüttet zu werden droht. Gott muß das Individuum eindämmen. Er muß seine Entfaltung hindern und, wenn sie sich nicht hindern lassen will, das Individuum austilgen. Denn es gibt „nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht, wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig. . . Das Böse, das sie verüben, muß, indem es die Existenz der Welt gefährdet, bestraft werden; aber zu ihrer Entschädigung für das Unglück, das sie erleiden, ist kein Grund

vorhanden". Das Wort, das Hebbel im November 1843 in sein Tagebuch geschrieben, kehrt fast wörtlich in einem Trostbriefe an Elise nach dem Tode ihres Söhnleins Max wieder. Trost hat freilich nur er selber aus seiner metaphysischen Überzeugung zu schöpfen vermocht.

Denn hier scheidet sich nun das nur sinnlich lebende Individuum von dem intellektuellen Menschen ab. Der sinnlich Lebende handelt lediglich, getrieben von seinem leidenschaftlichen Fühlen, aus seinem Ichbewußtsein heraus und spannt so den Gegensatz zum Ganzen bis zur tragischen Katastrophe. In Elise Lensings Leben ist diese Katastrophe der Bruch Hebbels mit ihr. Auch der intellektuelle Mensch vermag der Tragik in seinem Verhältnisse zur Welt nicht zu entgehen. Denn die Spaltung geht ja durch das Herz Gottes selber hindurch. Aber er vermag wenigstens die Katastrophe abzuwenden. Indem er sich zur klaren Einsicht in den Lebensprozeß erhebt, vermag der Geist die Wirkung der Wunde zu beseitigen, an der das sinnliche Leben krankt. An dem Wendepunkte seiner Entwicklung, nach der Loslösung von Elise Lensing, am 1. Mai 1848 sprach Hebbel diese Erkenntnis gegenüber Amalie Schoppe aus: „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert." Er antizipiert den Tod, indem er, noch lebend, das Sinnliche durch den Gedanken auslöscht und so wenigstens geistig die Spaltung zwischen der Gestalt und der Gottheit, dem Besondern und dem Allgemeinen aufhebt. Wie mit dem leiblichen Tode der Lebensprozeß aufhört und das Individuum in die wirkliche Ruhe eingeht, so schafft diese Antizipation des Todes durch den Gedanken dem Geiste Frieden und gibt ihm den Trost der Religion. Hebbel wohnt fortan in dem Begriff der Notwendigkeit „wie in einer Burg". „Von ihm allein gehen Versöhnung und Friede aus; denn wenn ich die Grundbedingungen aller individuellen Existenz in ihrer Unabänderlichkeit erkannt und eingesehen habe, daß nur aus den mir auferlegten Beschränkungen die Freiheit des großen Organismus, dem ich eingegliedert bin, hervorgehen kann, so ist in mir die Möglichkeit, ihnen auch nur trotzen zu wollen, aufgehoben." Das Schaffen des Dramatikers offenbart diese Einsicht. In seinen früheren Werken treibt Hebbel die Ansprüche des Individuums auf seine besondere geschichtliche Gestalt stark hervor und läßt ihre Unterdrückung als etwas tief Schmerzliches, Peinigendes, ja als eine Weltungerechtigkeit erscheinen — wie quält uns z. B. das Schicksal der Klara in „Maria Magdalene"! — In

seinen Werken nach 1848 aber bricht immer strahlender die Gewißheit von der Gerechtigkeit der Welt hervor und spricht sich, herbheroisch in „Agnes Bernauer", erschauernd vor der Weisheit Gottes in „Gyges und sein Ring", das religiöse Gefühl aus, daß das Individuum, so groß und herrlich es ist, doch sich dem Gesetz des Ganzen beugen muß.

Nichts verkündet so eindringlich die Geistesverwandtschaft Hebbels mit Hegel, als diese Schließung des Zwiespaltes zwischen Ich und Welt durch den intellektuellen Gedanken. Man würde beiden unrecht tun, wollte man seinen Ursprung im rein Logischen suchen. Er wurzelt ganz unzweifelhaft in einem persönlich erlebten Weltgefühl und zieht aus ihm seine Nahrung. Aber die Kraft, die ihn formt, ist deswegen doch der Intellekt. Denkend, nicht fühlend haben Hegel wie Hebbel die besondere Gestalt ihrer Weltanschauung geschaffen. Darum baute Hegel sein philosophisches System. Darum kann man auch die Gedankenreihen in Hebbels Tagebüchern, Briefen und Werken zum fast lückenlosen System ausbauen.

Diese logisch-intellektuelle Grundform von Hebbels Geist kam dem Dramatiker zugute. In Verbindung mit einer genialen Erfindungsgabe vermochte sie jene großartigen Handlungen zu bauen, deren kühngespannte Wölbungen das ganze Weltgeschehen tragen nach dem Gesetz des Gegensatzes zwischen der Schwere des einzelnen Steines, der zur Erde drängt, und dem allseitigen Drucke der Gesamtmasse, die die einzelnen vor dem Falle bewahrt. Es ist aber die Frage, ob diese intellektuelle Veranlagung auch dem Lyriker nützte.

Man kann die Frage, allgemein gestellt, nicht mit Ja beantworten. Schon die Tatsache, daß ihm die Lyrik ein Problem war, das er immer wieder erörterte, weist auf das Gefühl unlyrischer Art hin. Für den geborenen Lyriker ist sie nicht Problem, sondern Eigentum. Mit der ihm eigenen Gedankentiefe erkennt Hebbel das Wesen der Lyrik. Sie ist ihm das „Elementarische der Poesie, die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt". Ihr Wesen durchaus inkommensurabel: „Aus jeder Auflösung des Rätsels muß ein neues Rätsel hervorgehen." Daher gehört das Didaktische nicht in die Lyrik. Uhland war es, der ihn aus der Nachahmung der pathetischen Reflexionslyrik Schillers auf das Einfache zurückführte und ihn lehrte, nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus zu dichten. „Sowenig das abgezapfte Blut der Mensch ist, so wenig ist der auf Sentenzen gezogene Gedankengehalt das Gedicht." Der Lebensnerv der Lyrik ist das Gefühl, und einmal bezeichnet er als die beste Definition der Lyrik den Satz: „Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhebendsten Gefühle teilhaftig machen." Aber, so klar erkannt das alles ist, das ungeheuer Schwere ist: das Gefühl im Gedichte laut werden zu lassen. Erst wer die Kraft besitzt, das unmittelbar von innen herauswirkende

Gefühlsleben zu begrenzen und darzustellen, ist ein lyrischer Dichter. Diese begrenzende Kraft ist der Gedanke, und so definiert Hebbel: „Ein lyrisches Gedicht ist da, sowie das Gefühl sich durch den Gedanken im Bewußtsein scharf abgrenzt." Das im Gedicht herausgehobene Gefühl hebt sich dann gegenüber dem Regen des ganzen Gefühlslebens ab wie ein von der Sonne beleuchteter Tropfen. „Der Gedanke ist plastischer als das Gefühl." Aber klafft nun in dieser Auffassung nicht ein Widerspruch? Das Gefühl ist ein Ewiges, Grenzenloses, Unfaßbares, der Gedanke etwas klar Umrissenes, Bestimmtes, Logisches! Auch Hebbel entgeht dieser Widerspruch nicht. Die Lyrik bringe anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, längst Bekannte, sagt er einmal. Uhlands wunderschönes Lied: „Die linden Lüfte sind erwacht," spreche nur Dinge aus, die jeder auch ohne das Gedicht wisse. „Welch hohe Freudigkeit der Seele, welch ein Mut für alle Zukunft im Menschen erwacht, wenn ihm die zwischen den ewigen, den Fundamentalgefühlen in seinem Innern und den Erscheinungen der Natur bestehende untrennbare Harmonie in klarem Licht aufgeht, das scheint niemand zu wissen. Dagegen Gedanken — nun, Gedanken sind auf anderthalb Stunden neu." Also läge der eigentliche Wert des lyrischen Gedichtes in der Kraft des Weltgefühls, in dem es das Ich auflöst, die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust werden „mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung" gesetzt; der Gedanke im Gegenteil vereinzelt das Ich. Hebbel bekennt denn auch bei Anlaß von Platens Gedichten: „Zwischen dem Gedanken und dem Gefühl besteht nur ein gemachtes Verhältnis."

All dies zeigt: Hebbel trägt den dialektischen Gegensatz, der ihm durch alles Leben hindurchgeht, auch in das lyrische Schaffen. Der Zwiespalt zwischen dem Allgemeinen und dem Besondern erscheint hier als Verhältnis von Gefühl und Gedanke. Wenn er Humor einmal „eine erweiterte Lyrik" nennt, so rückt diesen Satz eine Bemerkung in der Besprechung von Heines „Buch der Lieder" ins rechte Licht, wo Hebbel den Humor als „empfundenen Dualismus zwischen Mensch und Idee" bezeichnet. So sehr und so oft er den inkommensurabeln Gefühlscharakter der Lyrik betont, es bleibt ein Wissen um die Lyrik, das sich nur selten bei ihm zum lyrischen Können steigert. Auch von dem Lyriker gilt jenes Wort, das er den Dichter im Prolog zu dem „Diamant" vom Lustspiel sagen läßt:

Dies steht so klar vor meinem Geist,
Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir besser glückte.

Sogar der Begriff des Inkommensurabeln bleibt in der logischen Sphäre befangen. Wie im dialektischen Prozesse Hegels aus dem Zustand der Gegenzustand hervorgeht, so muß nach Hebbel im lyrischen „aus jeder Auflösung des Rätsels ein neues Rätsel hervor-

gehen". Als ob das Gefühl, das das lyrische Gedicht erzeugt, fortschreitende Gedankenbewegung, und nicht vielmehr ruhender oder dumpf drängender Zustand wäre! Auch in der Lyrik muß bei Hebbel der Gedanke die Ausgleichung zwischen Ich und Welt übernehmen. Bei dem geborenen Lyriker, wie Eichendorff oder Mörike, verschwimmen die Gegensätze im Gefühl, und die Distanz bleibt Sehnsucht.

In seinem ersten Tagebuche bemerkt Hebbel: es gebe Gedichte, denen man Gedanken-Inhalt nicht absprechen könne, von denen uns aber doch ein inneres Gefühl sage, sie seien nicht poetisch. Dies gilt auch von einer großen Zahl seiner eigenen lyrischen Gedichte. In seiner Erzählung des Uhlanderlebnisses nennt er die Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung — die Forderung des symbolischen Stiles — das erste und einzige Kunstgesetz. Es gilt auch für die Lyrik. Symbolisch aber wirkt das Gedicht nur, wenn das Unendliche schwebendes Gefühl bleibt und sich nicht zur gedanklichen Frage zuspitzt. Wobei das logisch Dunkle nicht mit dem Gefühlsmäßig-Dumpfen eins ist. Aber immer wieder erlebt man bei Hebbel, daß die Dämpfe der Gefühlsinbrunst durch klare, weiße Strahlen logischen Lichtes durchschnitten werden.

Hebbel hat drei Gedichtsammlungen herausgegeben: 1842 erschienen die „Gedichte", 1848 die „Neuen Gedichte" und 1857 die „Gedichte. Gesamtausgabe". Weitaus die meisten Gedichte entstanden in der ersten Hälfte seines Schaffens, in Wesselburen, Hamburg, Heidelberg, München und wiederum Hamburg. Dann in Kopenhagen, Paris und Italien. In Wien begann der Quell rasch zu stocken. Der Dramatiker hatte endgültig seinen Weg und Stil gefunden. So ist es mit Hebbels lyrischen Gedichten ähnlich wie mit seinen Tagebuchaufzeichnungen: beide sind Zeugnisse innerer Gärung, leidenschaftlichen Suchens, gedanklicher Selbstauseinandersetzung. Es sind Früchte der Wanderung. Wo er im Vollbesitz seiner Kraft ist, schreibt er Dramen. Die innere Verwandtschaft zwischen Tagebuch und Lyrik und zugleich der abstrakt-gedankliche Ursprung vieler seiner Gedichte geht schon daraus hervor, daß er öfter eine Tagebuchstelle nachträglich in ein Gedicht umgegossen hat.

Überblickt man nun die ganze Masse von Gedichten, so gewahrt man: es ist in ihnen ein oft unendlich mühevolles Ringen zwischen Gedanke und Gefühl, Begriff und Bild. Vor allem in denjenigen, deren Stoff ein Gedankenerlebnis gibt, also den Weltanschauungsdichtungen. 1835 hat Hebbel in dem Gedicht „Gott über der Welt" eine Darstellung seiner kosmischen Ideen zu geben gesucht. Gott stellt er der „Schwester" (der Natur) gegenüber. Sie hat einst die Welten, Sonnen, Erden, Wesen geschaffen aus Liebe zu Gott. Er schaut gern in die geschaffenen hinein. In ihnen grüßt ihn die Liebe der Schwester. Sie selber aber ist in träumenden Schlaf gesunken, bis Gott sie ruft und sie einatmend wieder einzieht, was

sie einst erschaffen. Ein seltsam großartiges Gesicht, zum Teil im Widerspruch stehend mit späteren kosmischen Ideen Hebbels, voll mythologischer Willkür und im einzelnen dunkel. Unsagbar Hohes müht sich der junge Denker im Bilde zu prägen: den Gegensatz zwischen Geist und Materie, der doch Liebe ist, und das Verhältnis der geschaffenen Wesen zu Gott. Aber warum schlägt die Schwester Gott nur noch „mit Beben, nicht trunken mehr, wie einst" entgegen? Ist der Prozeß des Schaffens nicht ein steter, sich ewig erneuernder?

Unter dem Titel „Dem Schmerz sein Reicht" hat Hebbel eine Reihe von Gedichten meist aus den Jahren 1836—1844, aus seinen Leidensjahren in Hamburg, Heidelberg, München und Paris, zusammengestellt. Sein Wesen erscheint in ihnen als eine einzige Wunde, in die er mit zitternden Fingern hineingreift, um ihre Ränder zusammenzuziehen. Wenn es ihm gelingt, das Gefühl zum Gedanken kristallisieren zu lassen, so ist die Wunde geschlossen. Denn dann hat die intellektuelle Anschauung den einzelmenschlichen Schmerz überwunden. Aber wenn es gelänge, wäre er ja kein Dichter und vor allem kein Lyriker. So durchzuckt jenes „unterirdische Feuer", das Hebbel Goethe zuschreibt, auch diese Gedankenkämpfe. Denn, so stark der Intellekt in ihm herrscht, man darf doch nicht von kühlem Verstand sprechen. Hebbel selber hat es in einem der ergreifendsten Gedichte dieses Zyklus ausgesprochen:

Gott weiß, wie tief der Meeresgrund,
Gott weiß, wie tief die Wunde ist!
Auf ewig schließ' ich drum den Mund,
Ich werde dadurch nicht gesund,
Daß, die sie schlug, sie auch ermißt.

Doch sie, die Welt, die das verbrach,
Sie schändet meinen stummen Schmerz,
Sie wagt die allerhöchste Schmach
Und ruft, nachdem sie's selbst durchstach,
Mir höhnend zu: Du hast kein Herz!

Es ist wühlendes und wimmelndes Chaos, was Hebbel in „Dem Schmerz sein Recht" gibt. Von Gefühlsdämpfen umwallt, recken sich Leiber und Arme steil zum Himmel, durchschießen Lichtpfeile die Dämmerung, rollen donnernde Felsblöcke daher, eine Gigantomachie des Geistes. Die spitzige Dialektik des Hegelschen Weltromanes in lyrische Gedichte aufgelöst. Wie lehrreich ist für Hebbels Unvermögen, für das an sich einfache Gefühl einfach-lyrischen Ausdruck zu finden, gleich der Anfang! Mit einem wundervollen lyrischen Aufklang hebt er an:

Ewiger, der du in Tiefen wohnest,

Aber sofort kühlt sich das Gefühl von Gottes unendlicher Tiefe zum Gedanken ab. Der Intellekt zergliedert ihn in seine Teile und Einzelhandlungen. Hebbel nimmt den Ellstecken des Verstandes zur Hand, mit ihm die Unendlichkeit des Gefühles zu messen. Nun wird

auch der grammatische Bau rein verstandesmäßig; eine verwickelte Periode mit vielen ineinandergeschachtelten Nebensätzen entsteht, die das einfache Gefühl nicht mehr mit einem Blicke überschauen, die der Verstand auseinandernehmen, logisch aufeinander beziehen und mühsam analysieren muß:

Die der jüngst geborene Gedanke,
Der, weil du allein Gedanken sendest,
Kaum den Weg von dir zu mir durchmessen,
Wenn er rückwärts blickt, nur schwindelnd nachmißt...

Erst jetzt, nach diesem vollkommen überflüssigen dialektischen Zehengange, setzt die Gefühlssprache wieder ein:

Ewiger, vernimm in dieser Stunde
Meines bang bewegten Herzens Flehen!

Dagegen bliebe das Gedicht „Unergründlicher Schmerz" bei ausgeprägt lyrischer Haltung gedanklich völlig in den Urnebeln der Metaphysik verborgen, fiele nicht aus andern Bekenntnissen des Dichters etwelches Licht in das Dunkel seiner rätselvollen Bildersprache. „Alles Leben ist Raub" — Kampf zwischen Geist und Materie, Sonnenfunken und Staub, höchsten und tiefsten Gewalten. Schmerz entspringt daraus. Aber der Schmerz ist der Zoll, den der Mensch den Göttern entrichtet. Mit ihm erkauft er sich die Möglichkeit zu leben („Tatst du in Qual und in Angst Erst genug für dein Leben", d. h. Hast du Qual und Angst genug getragen, um leben zu dürfen). Nun sind die Götter ihm verschuldet nach dem Maße seines Leidens. Wer unermeßlich gelitten, darf ins All hineingreifen: „Nimm dir, denn alles ist dein!" Bis er endlich nach dem letzten Stern auslangt und, von seinem Blitze getroffen, in die Ewigkeit eingeht.

Dagegen, wie licht und anschaulich hat Hebbel 1863 diese gleiche Idee von der erlösenden Kraft des Leidens in dem Gedicht „Der Bramine" darzustellen vermocht! Der frömmste der Braminen windet sich in den bängsten Qualen. Endlich verlassen ihn die Kräfte und er stöhnt zu den Göttern. Da bietet ihm der Tod an, seinen Hund an seiner statt leiden zu lassen. Der Bramine lehnt es ab. Er will auch nicht den Vogel, nicht den Leu, nicht unreine Kreaturen wie Unken und Spinnen, nicht die Schlange, die ihm mit giftigem Stachel naht, an seiner Stelle opfern. Duldend beut er ihrem Zahn seine Glieder. Aber Brama wandelt ihn zu einem Jüngling um; an seinen Schultern sproßt goldenes Gefieder, das ihn in den Himmel hebt.

Auch in das gefühlsmäßige Liebeserlebnis reicht der metaphysische Gedanke dunkelschattend hinein. Wie seinem Liebeserleben das heitere Glück versagt war, wie es ein „heiliger Krieg" war und die tiefste Quelle für seinen kosmischen Dualismus, so singen auch seine Liebesgedichte niemals von jubelndem Glück, zarter Sehnsucht und

freudigem Besitz. Bei Hebbel lieben nicht junge, hoffende, gläubige Menschenwesen. Bei ihm ringen Götter liebend miteinander, die die Wage des Weltgeschehens in Händen tragen. Er sieht in dem Auge der Geliebten den ganzen nächtlichen Himmel mit allen Sternen kreisen als Abbild des Weltlaufes. Ein kosmisches Gesetz tönt aus dem wundervollen „Ich und Du", das in Kopenhagen 1843 entstand:

Wir träumten voneinander
Und sind davon erwacht,
Wir leben, um uns zu lieben,
Und sinken zurück in die Nacht.

Du tratst aus meinem Traume,
Aus deinem trat ich hervor,
Wir sterben, wenn sich eines
Im andern ganz verlor.

Auf einer Lilie zittern
Zwei Tropfen, rein und rund,
Zerfließen in Eins und rollen
Hinab in des Kelches Grund.

So klingen die „Scheidelieder" aus in den kosmischen Gedanken, daß wir mit dem Schmerze unsern Teil an der Weltverschuldung bezahlen:

In diesem bittren Leiden
Hab' ich nur darum Mut,
Nur darum Kraft zum Scheiden,
Weil es so weh uns tut.

So steht in „Sturmabend", während vor ihm, rund und rot, der Geliebten Feuerlippe glüht,

Zwei Schritt' hinter mir der Tod
Mit geschwungner Hippe.

So endlich knüpft er in seinem vielleicht unmittelbarsten Liede, dem „Gebet", („Die du über die Sterne weg —" am 6. Februar 1843 in Kopenhagen entstanden) seine angstvolle Sorge um Elise an das Himmelsgewölbe an.

Die Natur ist bei Hebbel eine rätselvolle Karyatide, auf deren Schulter die Last der Welt ruht. Sie möchte ausschreiten, aber sie ist gebannt. Auge und Mund sind in stummem Schmerz geschlossen, und der großgeformte Leib drückt die Schwere der Bürde aus. Hebbels Naturgedichte enthalten alle dunkle Stimmungen. Nicht daß er wie Lenau sein menschliches Einzelweh in die Natur ergösse. Es ist kosmisches Erleben, was sie ausspricht. Für ihn ist, wie für Hegel, die Natur die Idee in ihrem Andersein. Wenn er in die Natur sich versenkt, so tritt er aus der hellen Sphäre des Gedankens ein ins Dumpfe, Brütende, Sinnliche. Darum erlebt er die Natur bloß und formt sich ihm das Erlebnis zum Gedicht nur, wenn in der Natur selber trübe Stimmungen walten. Sowenig wie das sorglose Glück oder die innige Freude seine Liebesgedichte durchglänzt, so wenig blitzt in seinen Naturliedern heiterer Glanz des Morgens auf oder läßt der Frühling sein „blaues Band" flattern. Natur heißt ihm Dämmerung, sei es die Dämmerung des Herbstes, sei es die Dämmerung nach des Tages Lauf. Dieses Zwischenreich zwischen zwei Zuständen, zwischen Tag und Nacht, Leben und Tod sagt seinem nach Spannung lechzenden Wesen zu. Es läßt ihn tiefe Blicke

tun in den Schoß der Welt und entbindet seine Gedanken. Wie er es in „Dämmer-Empfindung" zusammenfassend und in charakteristisch dualistischer Anlage der Vorstellungen ausspricht:

Was treibt mich hier von hinnen?
Was lockt mich dort geheimnisvoll?
Was ist's, das ich gewinnen,
Und was, womit ich's kaufen soll?

Trat unsichtbar mein Erbe,
Ein Geist, ein luftger, schon heran,
Und drängt mich, daß ich sterbe,
Weil er nicht eher leben kann?

Und winkt mir aus der Ferne
Die Traube schon, die mir gereift
Auf einem andern Sterne,
Und will, daß meine Hand sie streift?

Auch in dem „Herbstlied" („Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah"), so rein und tief die Stimmung darin ist, ist ein kosmischer Gedanke eingefangen: das reife Obst löst sich im milden Strahl der Sonne von den Zweigen.

Sogar in das farbigste Naturbild, das Hebbel geschaffen, jene in Rom entstandene, von südlichem Wohllaut triefende Schilderung des Frühlings, „Das Opfer des Frühlings", ist der Gedanke des Todes eingedrungen: Klares und volles Blau schmückt den Himmel. Der Lenz zieht in sein Reich. Alle seine Kinder begrüßen ihn. Die Blumen weckt er. Die Vögel fahren aus dem Traum. Im Flusse sieht er sein Bild und das seiner holden Braut, der blühenden Flur. Aber wie er länger hineinblickt, fühlt er ein inneres Stocken: die Götter sind neidisch. Da beschleicht ihn dumpfe Trauer und ein kalter Schauer mahnt ihn an den Tod. Der Kranz entgleitet seinem Haar; sein Fuß zertritt ihn:

Plötzlich Stille jetzt! Die Winde
Ruhn, wie auf ein Zauberwort,
Doch in jedem Frühlingskinde
Bebt der Todesschauer fort.

Aber Tod und Nacht sind Durchgangspunkte. Nicht nur Ende, auch Anfang. Nicht nur Zerstörung, auch Erquickung tragen sie in sich. Die „Weihe der Nacht" spricht es aus — mit ergreifender Stimmungskraft und vollendeter Form, Gefühl, Gedanke, Bild, Sprache und Rhythmus sich zur Einheit zusammenschließend:

Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
Wie von göttlichem Segen schwer,
Säuselt aus ewiger Ferne daher.

Und so erscheint denn in dem wundervollen „Nachtlied", das die Gesamtausgabe der Gedichte eröffnet, wie bei Novalis die Nacht als der nährende und schützende Mutterschoß des Lebens:

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Hebbels Balladen sind im allgemeinen in ihrer künstlerischen Haltung seinen Novellen vergleichbar. In ihren Stoffen sind sie meist düster, grausam oder schwül, quälend. Der „Heideknabe" erzählt die Ermordung eines Knaben, der mit Geld vom Meister über die Heide geschickt wird, durch einen Knecht. In „'s ist Mitternacht" ermordet ein Träumender seinen Freund. In „Vaterunser" stößt der junge Räuber dem Räuberhauptmann das Messer in die Brust. In „Liebeszauber" durchsticht in einer furchtbaren Gewitternacht die Liebende bei der Zauberin das Wachsbild des Geliebten mit ihrer Haarnadel und er, der ihr nachgeschlichen ist, schließt sie berauscht in seine Arme.

Überall sieht man Hebbel bestrebt, der Handlung eine scharfe Silhouette zu geben. Aber hier versagt seine Kunst vielfach. Die Silhouette ist meist eher tief als originell geschnitten; sie wirkt nicht als lebendiges Antlitz, sondern als Fratze. Statt zu erschüttern, quält er, statt zu zwingen, zwängt er. Es ist alles zu sehr auf die Spitze gestellt. Es sind Dramen nach Art der „Maria Magdalene", aber noch mehr zusammengepreßt und darum noch härter und grausamer.

Selbst in dem „Heideknaben" ist es Hebbel mit aller Virtuosität der künstlerischen Darstellung nicht völlig gelungen, das unsäglich Peinigende des Stoffes durch die Form aufzuheben. Das Motiv, daß ein Mensch seine Ermordung im Traum vorerlebt und, durch den Traum gelähmt, sich willenlos töten läßt, hat Hebbel Ende Juni 1837 aus der Allgemeinen Zeitung in seinem Tagebuch aufgezeichnet. Da handelte es sich um einen Bischof von Autun. Am 6. Mai 1839 notiert er sich einen ähnlichen Vorfall, der sich offenbar in Wirklichkeit zugetragen hatte. Ein Lehrjunge in Hamburg träumt, er werde auf dem Wege nach Bergdorf ermordet, und erzählt seinem Meister den Traum. „Sonderbar ist es," sagt dieser, „daß du eben heute mit Geld nach Bergdorf mußt." Trotz seiner Angst muß er fort. Bei einer berüchtigten einsamen Stelle kehrt er um und bittet im nächsten Dorf den Schulzen, ihm einen Begleiter mitzugeben. Ein Knecht geht eine Strecke weit mit und kehrt dann wieder um. Der Junge getraut sich nicht weiter. Er geht wieder ins Dorf und bittet den Schulzen, ihm den Knecht bis nach Bergdorf mitzugeben. Dies geschieht. Nun erzählt der Knabe den Traum und der Knecht ermordet ihn.

In der Tagebuchaufzeichnung ist der Verlauf der Handlung in der Ballade, die am 8. März 1844 in Paris niedergeschrieben wurde, fast genau vorgebildet. Die Ballade vereinfacht das Wirklichkeitsereignis nur, indem der Knabe nicht ins Dorf zum Schulzen zu-

rückgeht und den Gang nicht noch gar zweimal tut, sondern unterwegs beim Hirten einkehrt. Auch einzelnes ist tiefer motiviert: der Knabe bietet als Begleiterlohn seine vier ersparten Groschen; wie er den Knecht nur erblickt, graut ihm schon vor dem Mörder. Und endlich weiß der Dichter auch von der Bestrafung des Knechtes durch den Henker zu erzählen. Mit größter psychologischer und koloristischer Kunst ist die Stimmung geschaffen: der Traum legt sich wie das Alpdrücken eines unentrinnbaren Verhängnisses über das ganze Geschehen. Wie Heinrich von Kleist, der von Hebbel so hochverehrte, etwa an der Spitze seiner Novellen Konflikt und Ausgang andeutet, so faßt die erste Strophe den Inhalt der Ballade kurz zusammen und erregt durch das grausige Motiv unsere Spannung aufs höchste. Alles eigentliche Geschehen stellt sich, wie in der Volksballade, in dramatisch gespanntem Zwiegespräche dar: der Auftrag des Meisters; die Bitte um einen Begleiter; der Mord. Und im Hintergrund die Heide „nebelnd, gespenstiglich, die Winde darüber sausend". Der Ausgang wird durch zwei Vögel, eine Taube und einen Raben, erzählt, die zugleich das Verhältnis des Knaben zu dem Mörder symbolisch darstellen. Eine bewundernswerte Kunst. Und doch, man spürt die zeitliche Nähe der „Maria Magdalene".

Auch die Balladen sind, wie die rein lyrischen Gedichte, Gaben eines Dramatikers. Man fühlt seiner Hand an, daß sie gewöhnt ist, den wuchtigen Bogen des tragischen Kampfes der Welt zu spannen; sie ist zu schwer, wenn es gilt, mit zartem Schlage über die Saiten der Lyra zu gleiten. Die obern Töne werden leicht schrill, die mittleren entbehren des süßen Schmelzes, und die Piani klingen hart. Darum sucht die Hand lieber die dunkeln tiefen Töne. Diese läßt sie geheimnisvoll erbrausen, daß es aus ihnen tönt wie ein Urlied aus Waldesnacht. Es sind in der ganzen Masse von Hebbels Gedichten nur wenige, die man als reine Lyrik gelten lassen kann. Aber sie gehören zu dem Größten, was die deutsche Lyrik hervorgebracht.

Fünftes Kapitel.

Gottfried Keller.

Die große Auseinandersetzung zwischen idealistischer und materialistischer Weltauffassung in der Mitte des 19. Jahrhunderts hat der Dichtung neue Ideen und Stoffe gegeben und sie, aus ähnlichen Bedingungen heraus, eine Nachblüte klassischer Kunstvollendung erreichen lassen. Während der reine Idealismus der Romantik sich in eine körperlose Schattenwelt verflüchtigte, während der reine Naturalismus am Ende des Jahrhunderts geistlose Sandberge sogenannter Wirklichkeit aufschüttete und sich in technischen Experimenten zerrieb, wuchs um 1850 aus leidenschaftlichem Erleben der Zeit

eine neue starke Kunst. Ein Geschlecht schuf sie, das, in einer reichen Ideenbildung geschult, doch im Gegensatz zu der Generation von 1820—1830 jugendfrisch genug war, aus den Ideen nur den Drang nach dem Geistigen, nicht aber mehr den abgelebten Inhalt zu übernehmen, mit unbefangenem Wirklichkeitssinn der Zeit gegenüberstand und mit schöpferischer Kraft aus ihren Bedürfnissen neue Ideen hervorbrachte. Ob man dann, mit Hegel, diese Ideen als Wirkungen der übermenschlichen und absoluten Weltvernunft faßte, ob mit Feuerbach als dem menschlichen Gehirn entsprungene Begriffe, das war für ihre Fruchtbarkeit gleichgültig. Nicht gleichgültig freilich für die Art des künstlerischen Stiles. Wer von Hegel herkam, war bestrebt, überall das gesetzmäßige Wirken der Ideen im Anschaulich-Sinnlichen durchscheinen zu lassen und seiner Darstellung transparent-vergeistigte Züge zu geben. Wer sich zu Feuerbach gesellte, ließ seinen Gestalten das Blut kräftig durch die Adern strömen und ließ sie freudevoll in blühender Natur sich tummeln, ohne doch einen Augenblick zu vergessen, daß sie Menschen, nicht Tiere waren.

So stehen sich Hebbel und Gottfried Keller gegenüber. Jener nach der allgemeinen Haltung seines Geistes Hegelianer, dieser entschieden sich zu Feuerbach bekennend. Jener wie die Weltvernunft selber, allmächtig und unerbittlich, in seinen Dramen große Helden und mächtige Völker gesetzmäßig die Bahn ihres Werdens bis zur tragischen Verschuldung führend und einen Zustand der Weltgeschichte aus dem andern ableitend; dieser in seinen Erzählungen wie der Frühlingsgott die braune Erde mit einem bunten Teppich herrlichster Blüten überdeckend und mit lachenden Geschöpfen bevölkernd, strahlend von gütigem Vertrauen auf die unerschöpfliche Fülle der Natur.

Der Gegensatz prägt sich schon in dem Leben aus. Hebbel hat die Heimat wie ein zu enges Kleid so früh als möglich von sich geworfen, ist den Großstädten als Mittelpunkten der Kultur nachgezogen und hat sich in Wien unter einem sinnlich-leichten Volke niedergelassen, zu dem er, der schwerflüssige Dithmarse, niemals innerlich ein Verhältnis gewann. Gottfried Keller dagegen zog seine beste Kraft aus dem Boden der Heimat und dem Erleben seines Volkes. Gern spricht er in seinen Werken von dem Verwachsensein des Menschen mit der Heimaterde. Er erzählt von dem allemannischen Stamme, der vor Zeiten über den Rhein gekommen ist und sich in seiner Heimat niedergelassen hat; er sieht seine Art, Sitte und Gebrauch noch in der späten Gegenwart fortwirken. Er weiß: der Mensch lebt aus der Erde, aber auch die Erde vom Menschen. Der Boden des Gottesackers im Heimatdorfe des Grünen Heinrich besteht „buchstäblich aus den aufgelösten Gebeinen der vorübergegangenen Geschlechter".

Ein unvergleichliches Doppelgeschenk ward ihm in die Wiege gelegt: der Ort und die Zeit seiner Geburt. In der Bevölkerung, aus der er stammt, hatte sich uralte Eigenart durch die Jahrhunderte lebendiger erhalten als anderswo in deutschen Landen. Schon in ihrer kraftvollen, ältestes Sprachgut sichtbar bewahrenden Mundart war sie wie durch einen Wall vor dem ausgleichenden Strome moderner Bildung geschützt. Und zu der Zeit, da er geboren wurde, war im Volke nach jahrhundertelangem Schlummer des Gemeingefühls das politische Bewußtsein zu neuem Leben erwacht und schuf sich in kraftvollem Ringen, auch dies ein Stück Natur, eine klassische Form, in der das Volk auf Jahrzehnte hinaus sich im Innern wohl fühlte und nach außen ein Wirken entfalten konnte, das die Kleinheit des Landes weit überflog.

Von Kindheit auf lernte der Dichter die Natur als die Urmutter alles Lebens ehren. Aber er wußte auch schon frühe, daß sie in zwei Mächten im Leben wirkt: als Fruchtbarkeit, Reichtum, Üppigkeit und als Gesetzgeberin von Sittlichkeit, Ordnung, Recht. Mit lichter Klarheit sehen wir beide Mächte sein Leben formen. 1819 in Zürich geboren, wuchs der früh vaterlose mit der jüngeren Schwester in der treuen Hut der innerlich tiefen, äußerlich verständig-herben Mutter heran. Je ängstlicher sie die magern Mittel zusammenhielt, um so freier, größer, üppiger mußte dem Kind das Landleben erscheinen, das er regelmäßig in den Ferien bei den Verwandten in dem Dorfe Glattfelden genoß. Der Gegensatz drängte sich ihm schon äußerlich auf: in Zürich das schmale hohe Haus in der engen, sonnenarmen Gasse, von oben bis unten mit einem Gewimmel von Mietsleuten vollgepfropft, mit einem engen, kümmerlichen Höfchen, mit dunkeln Winkeln zum Träumen und hohen Dachfenstern zu sehnsüchtiger Ausschau auf Schneeberge und Wolken. Auf dem Dorfe ein nicht stattliches, aber doch immerhin geräumiges Haus, ein Wohlstand, der Menschen und einer Schar Tiere — Hunden und Katzen, Reh und Marder — Nahrung und Bewegungsfreiheit gab, und ringsum ein Kranz von Wiese, Feld und Wald, eine reizvolle und fruchtbare Landschaft, reich gegliedert durch Berg und Tal und Fluß, und doch mit einem weiten Gesichtskreise. So mußte dem Kindergemüte von Anfang an der Naturreichtum des Bodens als das Lockende und Herrliche, als die Quelle allen Glückes erscheinen.

Zugleich aber sah er auf diesem Heimatboden ein rüstiges Volk sich tüchtig tummeln. Zürich stellte sich an die Spitze des politisch-wirtschaftlichen Fortschrittes in der Schweiz. Als der Knabe etwa zwölf Jahre alt war, räumte man energisch und zielbewußt mit den hemmenden Überresten mittelalterlicher Lebensformen und aristokratischer Standesherrschaft auf. Eine freisinnige Verfassung gewährleistete dem Volke das Recht, sein Schicksal sich selber zu bestimmen. Der für den neuzeitlichen Verkehr zu eng gewordene Gür-

tel der Stadtbefestigungen wurde gesprengt und die Dampfschiffahrt auf dem See eingeführt. Aber früh lernte der Knabe auch, daß die Politik nicht mit sich spaßen ließ. Als er 1834 in eine Bewegung eingriff, die unter den Schülern der Industrieschule, die er besuchte, gegen einen ungeschickten, auch politisch mißliebigen Lehrer angezettelt worden war, wurde der Sohn der Witwe als Sündenbock aus der Schule herausgetrieben.

Den für einmal von dem Kulturleben Ausgestoßenen schloß während eines mehrwöchigen Aufenthaltes in Glattfelden die Natur in ihre trost- und hilfreichen Mutterarme. Er dankte es ihr, indem er ihr sein ganzes Leben zu weihen beschloß und sie zur Führerin erkor. Er wollte Landschaftsmaler werden, das heißt, wie der Grüne Heinrich dem Vater Annas erklärt, „die stille Herrlichkeit und Schönheit der Natur betrachten und abzubilden suchen". Vorerst freilich suchte und fand er die Natur und ihren Reichtum nur im eigenen Gemüte. Je trüber und kärglicher die gegenwärtige Wirklichkeit war, um so üppigere Blumen trieb seine übermächtige Phantasie. Bis über den Kopf tauchte er in die Romantik unter. Das Seltsame galt ihm als das Ursprüngliche, das Verschrobene als das Wahre, das Grausige als das Wunderbare. Der Zeichner liebte es, Felsklötze oder Baumstrünke zu zeichnen, die bei näherer Betrachtung sich in menschliche Gesichter umwandeln, Räuberszenen und Mißgeburten zu entwerfen. Der werdende Dichter ersann grausige Abenteuer, und der tastende Denker warf die trockene Dogmatik der reformierten Kirche aus seinem Kopfe und vertiefte sich in die mystische Naturvergeistung eines kaum mehr zeitgemäßen Pantheismus.

Die geilen Triebe dieser Phantastik beschnitt dem Neunzehnjährigen sein zweiter Malerlehrer, Rudolf Meyer, indem er ihn zur unablässigen Beobachtung und zur peinlichen Treue gegen die Natur anwies, die allein „vernünftig und zuverlässig" sei. Dasselbe Geheimnis offenbarte ihm Goethe, von dem der Grüne Heinrich lernt, „daß das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Überschwengliche nicht poetisch ist und daß ... Schlichtheit und Ehrlichkeit mitten in Glanz und Gestalten herrschen müssen, um etwas Poetisches oder, was gleichbedeutend ist, etwas Lebendiges und Vernünftiges hervorzubringen". Trotzdem wurde die Laufbahn des Malers ein Leidensweg, der von Station zu Station näher zum Martyrium führte. Ostern 1840 zog er nach München. Aber er fand auch dort keinen Meister und keine Kunst, die ihn hätten weisen können. Ihn zog es nach einer heroischen Landschaft großen Stiles, wie sie J. A. Koch geschaffen; er entwarf gewaltige Kartons mit „ossianischen" Landschaften. Poetische Stimmungen und Ideen wollen sie darstellen, aber nicht in die Luft gezeichnet, wie Cornelius' apokalyptische Reiter; Landschaftsformen und Naturerleben wollen sie festhalten, aber nicht ängstlich in ihrem Äußeren und Einzelnen

abgeschrieben. Also Geisteswalten in der Natur offenbaren, im Sinne einer tiefgefühlten, aber noch unberatenen Naturfrömmigkeit. Aber da ihm dazu die technische Fertigkeit abging, so mußte das Bemühen mit einer Katastrophe enden.

Ein Schiffbrüchiger kehrte er im Spätherbst 1842 nach Zürich zurück. Hier fand er das politische Leben in heftigster Gärung. Es galt, der liberalen Partei, die 1839 gestürzt worden war, aufs neue zum Siege zu verhelfen. Kampfesmutig, ein leidenschaftlicher Liberaler, griff Keller ein. Je hoffnungsloser ihn die grauen Riesenkartons seiner Malerschaft anstarrten, um so kecker ließ er sein Lebensschifflein in die Schicksalswogen der Zeit ausfahren. Zürich war damals eine wichtige Walstatt des internationalen Ideenkampfes. Deutsche Flüchtlinge, August Follen, Herwegh, Freiligrath, der kommunistische Apostel Wilhelm Weitling u. a. hatten hier ein Asyl oder kurze Rast gefunden. Wilder tobte der Kampf. Es ging nicht nur um die Politik, es ging um die ganze Weltanschauung, und über den Losungen: Hie Aristokratie! Hie Demokratie! schwebten die anderen: Hie Christentum! Hie Atheismus!

In sein Tagebuch schrieb Keller im August 1843: „Die Zeit ergreift mich mit eisernen Armen. Es tobt und gärt in mir wie in einem Vulkane. Ich werfe mich dem Kampfe für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes und der religiösen Ansichten in die Arme.“ „Brühwarm“ liest er in den Zeitungen die Berichte über Zensurgeschichten und Bücherkonfiskationen. Zornig greift er die Jesuiten an, deren Vertreibung aus der Schweiz der Liberalismus auf sein Parteiprogramm gesetzt hatte. Leidenschaftlich erörtert er die Heilsbotschaft der Kommunisten, die eine Zeitlang mit den Radikalen mitliefen, und setzt sich mit dem Atheismus auseinander. In den Freischarenzügen von 1844 und 1845, als es galt, in Luzern die Reaktion zu Fall zu bringen, hängte auch er sein Gewehr um und trug seine Haut zu Markte. Völlig schien er mit dem Schicksal des Volkes verschmolzen. „Es darf keine Privatleute mehr geben,“ schrieb er in sein Tagebuch. Und doch schwebte sein Geist über den wogenden Wassern des Chaos, er verlor seine Besonnenheit nicht und sein Ziel — Künstler, nicht Politiker — stand, ob auch von Wolken verhüllt, doch sicher vor ihm. Er trennte seinen Weg von dem der Kommunisten und hielt, gegenüber den Atheisten, ein „positives religiöses, für den Menschen unerklärliches Element“ fest. Denn er konnte sich keinen Künstler denken ohne Gottesglauben und Frömmigkeit. Und wenn die Wogen der Zeit ihn allzu wild umtobten, so blieb ihm immer noch als Asyl das Heimatdorf und der Frieden der Natur.

„Der Ruf der lebendigen Zeit“ weckte im Sommer 1843 den Lyriker in ihm und entschied über seine Bestimmung. Herweghs „Gedichte eines Lebendigen“ wirkten „wie ein Trompetenstoß, der plötz-

lich ein weites Lager von Heervölkern aufweckt". Und zu Herwegh gesellte sich Grün mit seiner Dichtung „Schutt". Die Politik, nicht die Landschaft mußte den Anstoß geben; denn sie war das Neue, Lebendige, Bewegte und Bewegende. Das Landschaftserlebnis, ob es auch ebenso nachhaltig war, lag tiefer und ruhig am Grunde der Seele. Es stieg erst an die Oberfläche der künstlerischen Gestaltung, als die Flut durch das politische Erlebnis in Wallung geraten war. 1846 erschienen die „Gedichte". Sie stellten ihn mit einem Schlage an den ersten Platz der schweizerischen Dichter und in die vorderste Reihe der deutschen überhaupt.

Das Jahr 1848 brachte die Klärung. Mit einem Reisestipendium der liberalen Kantonsregierung ging der Dichter nach Deutschland. Er hatte das Bedürfnis, aus der Ferne den richtigen Blick zu gewinnen für die Verhältnisse in der Heimat, und zugleich wollte er in der reicheren und weiteren Kulturwelt Deutschlands, seines „zweiten Heimatlandes", sich zum deutschen, nicht nur schweizerischen Dichter heranzubilden. In Heidelberg hörte er im Winter 1848/9 Ludwig Feuerbachs Vorträge über das Wesen der Religion. Sie wurden ihm, was sie sein sollten, die systematische Darlegung der diesseitigen Weltanschauung. Nun merkte er, wie nahe er dem neuen Lande schon stand. Durch Feuerbach hörte er das ihm längst vertraute Evangelium der Naturfrömmigkeit bestätigt; ließ sich sagen, daß die Natur die Quelle und der Maßstab der Sittlichkeit sei. Das Neue war nur die letzte Folgerung, die Feuerbach zog: es gibt keine übersinnliche Gottheit, keine der Welt immanenten Ideen, kein persönliches Fortleben nach dem Tode. Der Mensch mit Sinnen und Verstand ist das Maß aller Dinge. Wenn Keller davor gebangt hatte, daß „mit dem Aufgeben der religiösen Ideen auch alle Poesie und erhöhte Stimmung aus der Welt verschwinde," und daß das Leben der Sinnenlust eines entfesselten Materialismus anheimfallen werde, in dem der Künstler, der Verkündiger der höheren Welt, keinen Platz mehr finde, so konnte er sich nun trösten. Feuerbach hatte ihm gezeigt, daß aus der Tatsache der Sterblichkeit dem Menschen die Pflicht erwachse, innerhalb der kurzen Spanne des einzigen irdischen Lebens seine Kräfte zum Wohle des Ganzen auszunützen. Eine neue, höchst ernsthafte Sittlichkeit war so verkündet. Nicht nur sinnlicher, glühender war ihm das Leben durch Feuerbach geworden, sondern auch der Tod ernster und bedenklicher. Es galt nicht nur, von dem goldnen Überflusse der Welt zu trinken, was die Wimper hielt, es galt auch eingedenk zu sein, daß die lieben Fensterlein, die Augen, einmal verdunkelt sein werden. Es galt nicht nur zu genießen, sondern auch zu entsagen. Jetzt erst verstand er die „Natur" und ihre beiden Grundmächte recht. Nun wußte er: Wie sie nicht gesetzlos ihre Geschöpfe hervorbringt, so soll auch der Mensch sich den Formen unterziehen, die auf dem Boden des natürlichen

Werdens die Gesellschaft als Sitte und der Staat als Gesetz hervorbringt. Sinnlichkeit und Sitte, Glück und Recht, Freiheit und Notwendigkeit, Genuß und Entsagung, das sind die beiden Grundideen, die fortan klar und bestimmend alle Äußerungen von Kellers Weltanschauung durchziehen und seine dichterische Phantasie leiten. Sie treten bedeutsam hervor als Sinn des Lebensganges des Grünen Heinrich in dem Gedichte „Verlornes Recht, verlornes Glück". Sie sprechen als Kraft und Gewissen zu uns in den beiden Frauengestalten des „Großen Schillerfestes" von 1859. Sie tauchen auf in den Namen von Jukundus („Der Heitere, Glückliche") und Justine („Die Gerechte") und ihrer Kinder Justus und Jukunde im „Verlorenen Lachen", und sie leiten, geistvoll und anmutig formuliert in dem Logauischen Epigramm, die Brautwahl des Professors Reinhart im „Sinngedicht" und bilden die innere Begründung des Geschehens in allen Erzählungen Kellers. Wer verkennt, daß die Doppelidee erwachsen ist aus jenem Doppelgeschenk, das dem Dichter in die Wiege gelegt war: daß er geboren wurde in einem naturhaften Volke und lebte zu einer Zeit, wo dieses Volk sich seine politische, d. h. natürlich-sittliche Form erkämpfen mußte?

Er selber gestaltete, wie jeder ursprüngliche Mensch, nach diesem Grundgesetz seines Charakters und seiner Weltanschauung sein Leben. Perioden der Freiheit und des Glückes wechseln ab mit Perioden der Pflicht und der Strenge, und er lernte in der Entsagung seine Kräfte ebenso fest zusammenfassen, wie er im Glücke sie heiter entfaltete. Von Berlin, wohin er sich aus Heidelberg gewandt, kehrte er 1855 nach Zürich zurück, um als freier Schriftsteller zu leben. Aber als er fühlte, daß die Freiheit zur unfruchtbaren Fesselosigkeit ausartete, begab er sich in die strenge Schule eines mühevollen Amtes. Von 1861—1876 war er Staatsschreiber des Kantons Zürich. Lange Jahre schien er den Dichter in sich vergessen zu haben, nur die Pflichten des Amtes übend. Es tat ihm die Wohltat, daß es ihn auch als Schriftsteller ein pflichtmäßiges Schaffen lehrte. Mit dem Beginn der Siebziger Jahre knüpfte er den abgebrochenen Faden wieder an, um das goldene Werg, das ihm noch an der Kunkel hing, in unablässiger und zielbewußter Arbeit abzuspinnen. Phantasiereichtum und Pflicht wirkten jetzt zu schönster Einheit verbunden. Als er 1890 starb, hatte der Dichter in dem mäßigen, aber schwerwiegenden Häuflein seiner „Gesammelten Werke" der Welt alles gegeben, was er ihr zu schenken hatte.

Die Klärung der Weltanschauung in Heidelberg bedeutete zugleich für den Dichter die Erkenntnis seiner Schaffensrichtung. Nachdem er durch Feuerbach aus der unklaren Willkür des spätromantischen Ich auf das Große und Ganze des natürlichen Lebens hingewiesen worden war, sah er ein, daß die Darstellung dieses natürlichen Lebens fortan die Aufgabe des Dichters sein müsse. Er habe

das subjektive Gebaren nun endlich satt, gestand er, und empfinde eine wahre Sehnsucht nach einer ruhigen und heitern objektiven Tätigkeit. Er fand sie freilich nicht, wie er meinte, im Drama, wohl aber in der Epik. Solange er als halber Romantiker an den „Weltgeist" geglaubt, konnte er seinen persönlichen Geist sich im Gedicht aussprechen lassen. Nun er das Wirken Gottes nur noch in seinen Geschöpfen sah und der Geist Natur geworden war, mußte auch in seinem Schaffen alles Persönliche zurücktreten. Das Feuerbacherlebnis bedeutete so für ihn den Abschluß der Lyrik. Was seit dem Erscheinen der ersten Gedichte noch entstanden, vereinigten die „Neueren Gedichte" (1851; 2. Ausgabe 1854). Dann verstummte für fast ein Menschenalter der lyrische Ausdruck seines Einzelerlebens. Jenes Wort: es dürfe keine Privatleute mehr geben, wandte er in rigoroser Folgerichtigkeit auch auf das Schaffen des Lyrikers an; denn Feuerbach, mit seiner demokratischen Botschaft der Beglückung der ganzen Menschheit im Diesseits, hatte seine Bestätigung gebracht. Wer auf diesem Boden stand, hatte kein Recht mehr, sich zu lyrischem Gebete in das Kämmerlein seines Herzens zurückzuziehen. Für den war, mit der Romantik, dem reichsten Quell der Lyrik, die Zeit der Einzellyrik endgültig vorbei. Für den gab es, auf dem Gebiete der Lyrik, „nichts Neues mehr unter der Sonne". Über den Wert der Lyrik eines Geibel und der andern, die nach 1848 mit ihren Goldschnittbändchen die Herzen des Volkes eroberten, täuschte er sich nicht. Er wußte, es war Epigonenlyrik; Stubenpoesie, nachempfunden und nachgeschaffen, nicht unter freiem Himmel gewachsen. „Ein grauer Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versemacherei, verdrießlich und fast eintönig, bedeckt das Land; wo ein scheinbar neuer Klang ertönt, da zeigt gleich das nächste Jahr nach dem Erfolge, daß nichts Nachhaltiges, Notwendiges daran war, indem der Glückliche nicht imstande ist, fortzufahren, den Klang noch schöner zu wiederholen. Der Geist schwebt eben nicht über einem Glas Wasser, er schwebt über den Wassern. Goethes Lied entstand aus der kraftvollen Empfindungsfähigkeit und aus der Sehnsucht des vorigen Jahrhunderts." So schrieb er 1860 in dem Aufsatz „Am Mythenstein" aus seinem unbestechlichen Naturgefühl heraus.

Konnte aber nicht aus der Sehnsucht auch des neuen Jahrhunderts eine neue, naturhafte Lyrik entstehen? Das Zeitalter Goethes war individuell gerichtet gewesen, das 19. Jahrhundert politisch: konnte nicht dieses politische Leben gerade eine neue Lyrik hervorbringen als notwendigen Ausdruck des Gesamtgefühls der Bevölkerung? Keller faßte in der Tat diese Entwicklungsmöglichkeit ins Auge. „Führt die Lyriker an Wind und Sonne des offenen Volkslebens," ruft er aus, „laßt sie, statt binnen Jahresfrist ganze Bände zusammenzustoppeln, vorerst Ruf und Ehre daran setzen, nur Ein

gutes Lied zu machen und mit demselben (an Volksfesten) zu singen!" Allen Ernstes träumte er so von der Entstehung einer neuen politisch-sittlichen Volkslyrik aus dem nationalen Leben heraus, wie es sich in der Schweiz an Sänger-, Turn- und Schützenfesten ausbreitete. Hier sollte im Liede des Dichters das Volk sein Erleben im Gesange ausströmen und zugleich die Kritik über das Lied üben, eine natürliche Kritik, nicht „eine in Monatsheften gedruckte". Keller selber schuf aus dem Festleben der Schweiz, vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren, eine größere Zahl solcher politischen Volkslieder, reich befrachtet mit sittlichem Gehalte, getragen von der Begeisterung für das Wohl des Ganzen. Aber als er Ende der siebziger Jahre noch einen Nachsommer lyrischen Schaffens erlebte, waren die Früchte, die er zeitigte, neben Balladen lyrischer Ausdruck des Einzelerlebens. 1883 hat er dann seine „Gesammelten Gedichte" erscheinen lassen. Sie umfassen den gesäuberten und geglätteten Bestand der beiden Jugendbändchen, bereichert um das später entstandene Gut.

Naturreichtum und sittliches Gesetz ist die Grundidee von Kellers Leben, Lebensanschauung und Schaffen. Durch sie ist auch seiner Lyrik, sofern sie der notwendige Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, stofflich der Weg gewiesen. Von seinen Liebesgedichten hat er selber gesagt, es habe ihnen an jedem erlebten Gefühl gebrochen. In dem Zyklus „Erstes Lieben", und in der „Feueridylle" sucht die Begabung des Lyrikers tastend ihren Weg. In den Balladen hat er keinen eigenen Ton gefunden. So stellt seine Lyrik wesentlich zwei Erlebnisse dar: die Natur und den Staat.

Kellers Naturgefühl ist so ursprünglich und tief wie das Goethes, Mörikes und Eichendorffs. Wohl trifft man auch bei ihm jene an Heine und Lenau gemahnenden Bilder, in denen die Natur denaturiert und mit geistreicher Gewalttätigkeit in den Kreis menschlichen Lebens hereingezogen wird. In „Feldbeichte" erscheint der Mond mit seiner Silberglatze als Pfaffe, der dem Dichter die Beichte abnehmen muß. In dem Sonett „Winterabend" wird die von dem Rosenschein der untergehenden Sonne übergossene winterliche Schneelandschaft verglichen mit einer blassen Leiche, deren Antlitz und Gewand der trunkene Totenwächter, ihr den Becher darbietend, mit Purpurwein übergießt!

Auch Anklänge an die politisierende Naturdarstellung, wie sie Grün, Freiligrath und Herwegh eigen ist, finden sich. In „Denker und Dichter" I wird die Natur mit eigentlich pedantischer Vollständigkeit politisiert: die güldnen Sonnenstrahlen sind die scharfen Lanzen, die Blumen der Schießbedarf, die Tannen auf den Bergen die Wächter, die Sterne das Heer, das Abendrot die Siegesstandarte, das Morgenrot die Feldherrnwarte usw. Aber all das ist nur Zugeständnis an Zeitmode. Kellers eigenes Naturerleben ist ein ganz

anderes. Es fließt aus jener Naturfrömmigkeit, die ihm eigen ist, seitdem sein Bewußtsein erstarkte. Er besaß, wie sein Grüner Heinrich, „eine unverwüstliche Pietät für die Natur". Der blaue Himmel, der mächtig aufstrebende Tannenbaum, das glänzende ungebrochene Grün einer Wiese, eines Buchenwaldes im Frühling erquickten ihn um ihrer selbst willen, ohne jede Beziehung auf Mensch und Kunst. Wie er so die Bedeutung der Naturdinge an sich ehrte und liebte, so betrachtete er sich selber als in dem Ganzen der Natur eingewachsen; sie nährte ihn, wie die Mutter das Kind in ihrem Schoße, mit ihrem Herzblute. Sie ist seine „Geliebte, die mit ewger Treue Und ewiger Jugend" ihn erquickt, wie er im „Abendlied an die Natur" bekennt:

Des Kinderauges freudig Leuchten
Schon fingest du mit Blumen ein,
Und wollte junger Gram es feuchten,
Du scheuchtest ihn mit buntem Schein.
Ob wildes Hassen, maßlos Lieben
Mich zeither auch gefangen nahm:
Doch immer bin ich Kind geblieben,
Wenn ich zu dir ins Freie kam!

Das Wachsen und Vergehen der Natur erlebt er darum als sein persönliches Schicksal, sozusagen physisch. Es ist nicht nur poetisches Bild, wenn er in der „Herbstnacht" das auf dem Fluß schwimmende Herbstlaub „ein ertrunkenes Völkerheer" nennt und Abschied nimmt von der „zarten Schar, die meines Herzens Freude war". So innig lebte er den Gang des Jahres und den Naturlauf des Tages mit, daß er seine Naturgedichte in der Sammlung von 1846 kalendermäßig unter den Titeln Morgen, Abend, Nacht; Frühling, Sommer, Herbst, Winter aneinanderreihen konnte.

Diese Kalendermäßigkeit zeigt zugleich, daß er, bei aller Naturhaftigkeit seines Wesens, sich doch auch seines Menschseins bewußt war. Er erlebte die Natur nicht dumpf wie ein Tier, sondern hellängig und mit klarem Geiste. Wenn Mörike in sinnendem Versunkensein und seliger Selbstvergessenheit der Natur ihre tiefsten Geheimnisse ablauscht, so ist Kellers Naturerleben männlicher, bewußter. Er lernte bald, daß „das müßige und einsame Genießen der gewaltigen Natur das Gemüt verweichlicht und verzehrt, ohne dasselbe zu sättigen, während ihre Kraft und Schönheit es stärkt und nährt, wenn wir selbst auch in unserm äußern Erscheinen etwas sind und bedeuten, ihr gegenüber". Auch wo er daher nach alter romantischer Art Geheimnisse des Naturlebens deutet, z. B. in seinen prachtvollen Nachtgedichten, läßt er nicht, wie Mörike in seinem „Gesang zu zweien in der Nacht", traumhaft ineinander verfließende rätselvolle Bilder vor uns aufglänzen, sondern spricht das Geschaute und auch nur Erahnte mit festen und klaren Worten aus: Die Nacht „hat ein bleiches Nonnengesicht", sie „ist eine alte Sibylle und

kennt sich selber kaum". Im Angesicht des Sternenhimmels fühlt er „Zusammenhang mit dem All und Einen". Er sinnt, „wo in weiter Welt Jetzt sterben mag ein Menschenkind — Und ob vielleicht den Einzug hält Das vielersehnte Heldenkind".

Seinen Naturaufnahmen spürt man die frühe und peinliche Schulung des Malerauges an. Man muß etwa das erste der „Waldlieder" lesen, um seine Kunst malerischer Schilderung kennen zu lernen. Nur ein Maler konnte die Zeile schreiben:

Alles Laub war weißlich schimmernd nach Nordosten hingestrichen.

Oder die andere:

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an sich sacht zu wiegen.

Und doch, nur weil er nicht von außen an die Natur hinantritt, erreicht er auch in der Darstellung ihrer äußeren Formen und Vorgänge eine Anschaulichkeit, wie sie der bloßen, noch so genauen Beschreibung auch einer Droste niemals gelingt. Ihm genügt auch nicht, wie jener, das bloße Gefühl, um das an sich Seelenlose der Natur zu beseelen. Er erfaßt zugleich den Sinn, das Gesetzmäßige, Wesentliche, man kann ruhig sagen, die Idee der Naturerscheinung. So verschmilzt bei ihm Äußeres und Inneres, wie bei Goethe, zu einer wundersamen Einheit. Das Naturerleben des Jünglings war pantheistisch, und im Grunde war es auch das des Mannes noch, trotzdem der Denker von den „Faseleien über das Pan" nichts wissen wollte. Wenn er, auf persönliches Fortleben verzichtend, den stillen Gruß der Lilie versteht und in dem Gedicht „Ich hab' in kalten Wintertagen" bekennt:

Ich weiß, wie hell die Flamme glühet,
Daß ich gleich dir vergehen muß!

so spricht er es aus, daß die Wesen nicht für sich dastehen und für sich leben, sondern daß alles Leben durch die eine Melodie kosmischer Gesetzmäßigkeit bewegt wird. Nur daß er, wie Feuerbach, die Melodie in der Natur selber hörte, im Rauschen der Wasser und im Brausen des Windes und im Drängen der Knospe, und nicht mehr nach einem jenseitigen Sphärenklang lauschte und die Unsterblichkeit in dem gesetzmäßigen Kreisen der Sterne durch die Lüfte wandeln sah. In dieser Naturvergottung — der Ton liegt bei Keller auf Natur, nicht auf Gott! — war auch ihm die Möglichkeit des symbolischen Stiles gegeben. Wo er ein Bild braucht, ist es auch ihm nicht Metapher, äußerlich-geistreiche Nebeneinanderstellung zweier wesensfremden Vorstellungen, sondern Ausdruck der Gemeinsamkeit der Lebenserscheinungen. Seine Phantasie ist so, wie die Goethes und Mörikes, mythologisierend. Etwa in jener wundersamen Verbildlichung des im Winter erstarrten und gefangenen Lebens in „Winternacht":

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
Still und blendend lag der weiße Schnee.
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
Keine Welle schlug im starren See.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
Bis sein Wipfel in dem Eis gefror.
An den Ästen klomm die Nix herauf,
Schaute durch das grüne Eis empor.

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied um Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
An der harten Decke her und hin,
Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Auch der Staat ist im Grunde für Keller ein Stück Natur. Er hat je und je betont, daß Gesetze und Verfassungen langsam wachsen und nicht in verstandesmäßiger Konstruktion gemacht und alle paar Jahre geändert werden dürften. Freilich ein Stück Natur, in dem sich nun der menschliche Geist bewußt seine politische Form gibt. Die revolutionäre Lyrik eines Herwegh und Grün hatte seine eigene Dichtung geweckt. Zuerst machte er ihnen die vage allgemeine Freiheitsschwärmerei und scharfe Kritik des Bestehenden nach, fand aber bald seinen eigenen Ton und nationale Stoffe. Bekennt doch schon das erste Gedicht des Schicksalsjahres des Lyrikers, das Fahnenlied vom 1. Mai 1843:

Die Fahne, der ich folgen muß,
Ist weiß und purpurrot!

Es kam ihm zugute, daß die liberale Partei in der Schweiz in den vierziger Jahren bereits viel zielbewußter und geschlossener dastand als in Deutschland, und daß der Volkswille früher seine Erfüllung fand. So schritt auch er rasch zur leidenschaftlichen Darstellung der bestimmten Fragen und Kämpfe seiner Heimat. Er schilderte mit greller Karikatur und beißendem Hohn das unheilvolle Wirken der Jesuiten in dem „Jesuitenzug". In gedankenschweren Sonetten bestimmte er das Wesen der schweizerischen Nationalität und des schweizerischen Freisinns. Als dann mit dem Sonderbundskriege 1847 der Sieg den Liberalen zufiel und 1848 die Bundesverfassung den Grund zu einem neuen Vaterlande legte, führte er sein Streitroß in den Stall. Er behielt Auge und Herz offen für den Freiheitskampf seiner deutschen Brüder — die „Schifferin auf dem Neckar" zeigt es —; aber mit seiner Übersiedlung nach Deutschland war seine politische Kampflyrik abgeschlossen.

Mit der Heimkehr begann die Festlyrik. Er suchte selber zu verwirklichen, was er über zeitgemäße Volkslyrik in dem Mythenstein-

aufsatze forderte. Der gewaltige Aufschwung des geistigen und wirtschaftlichen Lebens, der nach 1848 in der Schweiz einsetzte, erfüllte ihn mit hohem Stolze, und es muß damals in ihm der Vergleich seiner Heimat mit der politischen Kultur antiker Stadtstaaten aufgetaucht sein. Konnte und mußte nicht aus der politischen Form und der wirtschaftlichen Größe als die Krönung und Vollendung beider eine neue ästhetische Bildung entstehen, wurzelnd im kraftvollen und selbstbewußten Bürgertum der Schweiz? Nichts Geringeres verkündet der Prolog zur Schillerfeier in Bern 1859.

An den großen Volksfesten, die die freie Tüchtigkeit nach Wochen und Monden der Arbeit sich gönnte, sollte die künstlerische Kultur aufglänzen. Nicht nur Jubel und Ausgelassenheit sollten hier ihre rauschenden Wogen schlagen, auch für sittliche Einkehr und Stärkung des echten Gemeingefühls sollten sie eine Stätte sein, eine Art Gottesdienste des klar sein Schicksal gestaltenden Volkes. Der Dichter aber sollte, als Priester der Diesseitsreligion, im Lied tief und weihevoll aussprechen, was aller Herzen bewegte. Diesen Sinn haben Kellers eigene Festgesänge. In ihnen machen sich keine Banalitäten breit; es werden weder Alpenrosen und Edelweiß gepriesen, noch hört man donnernder Lawinen Fall darin. Aus Ereignissen des vaterländischen Lebens wachsen sie hervor und knüpfen sie an die ewige Gesetzmäßigkeit geschichtlichen Werdens an, die tiefe Bedeutung des Rechtes hervorhebend, die schweizerische Staatsidee erläuternd, im Glück vor Übermut warnend und selbst in der Blüte mit Mannesmut auf den endlichen Untergang weisend. Es liegt ein reicher Schatz staatsmännischer Weisheit und kraftvoller Sittlichkeit in diesen Liedern, so in dem „Eröffnungslied am eidgenössischen Sängerfest 1858“ (unmittelbar nach der Verwicklung mit Preußen wegen der Souveränität von Neuenburg entstanden), in „Ufenau“, im „Schweizerdegen“.

Wenn Gottfried Keller in dem „Neuen glückhaften Schiff“ auf jene Fahrt der Zürcher Schützen auf Limmat, Aare und Rhein nach Straßburg vom Jahre 1576 anspielt, die einst Fischart besungen, so war auch in seiner Zeit mit Festeslust Arbeitsfreude und helfender Brudersinn verbunden. Das Gedicht „Ein Festzug in Zürich“ zeigt es. Man spürt das stolze Behagen aus jeder Zeile, mit dem Keller das Geschehnis erzählt. Am Abend nach einem Maskenfeste zu Ehren einer Eisenbahneinweihung, wie die Bürgerschaft von Zürich bei fröhlichem Trunk auf dem Lindenhofe sitzt, bricht in einem nahen, mit Menschen vollgepfropften Gasthofe Feuer aus. Sofort machen sich die Feiernden, noch in den Kostümen, zum Rettungswerke auf, durch ihre Kraft und ihre Aufopferung werden alle aus der Lebensgefahr gerettet, sogar zwei Tiroler, die in einem hohen Zimmer zu spät aus tiefem Schlaf erwachten und sich bereits durch das Flammenmeer von dem Ausgang abgeschnitten sahen.

Wenn Keller einmal im „Grünen Heinrich“ dem Lichte, das „den Sehnerv gereift und ihn mit der Blume des Auges gekrönt“, ein Preislied gesungen hat, so liegt das Licht glühend und klar über seiner Lyrik ausgegossen. Von seinem warmem Glanze umflossen, stehen alle Dinge fest, scharf umrissen und in leuchtenden Farben vor uns. Seine Verse haben Sonnenlicht getrunken und strahlen es wieder tief in unsere Seele hinein, und wir spüren den Hauch, den alles Wachsen im Sonnenlichte ausströmt. Es ist aber nicht der schwüle und weiche Atem, den Kellers Landsmann Heinrich Leuthold im Süden getrunken, sondern die herbe und würzige Luft, die über eine Alpenwiese streift; ihrer tausendfältigen Blumenpracht gleicht Kellers Lyrik auch in der scharfen Buntheit ihrer Farben. Das ist das besonders Schweizerische in der Stimmungsatmosphäre Kellers. Und gelegentlich, gar nicht selten, liegt auch ein ungefüger Felsblock im Wege, an dem sich unser Fuß stößt — eine holprige, dunkle, schwerfällige Stelle.

Keine Frage: die Vernunft führt das Szepter. Die Vernunft, aber nicht der Verstand. Nicht der dürre Ordnungssinn, der die Dinge von außen betrachtet und sondert, vielmehr die schöpferische Kraft, die, wie die Gottheit des deutschen Idealismus, aus dem Grundstoffe mit glühender Liebe nach hohen und klaren Ideen Gebilde des Lebens schafft, ein unermeßliches Gewimmel verschiedenster Formen und doch alle auf den einen Sinn und Zweck des gestaltenden Gottes bezogen. Daher tritt das Musikalische, d. h. Wohlklingende, zurück vor dem Sichtbaren, d. h. Charakteristischen. Die harmonische Melodie ertönt im Ganzen, so kann der Dichter sie im einzelnen vernachlässigen. Wie der Republikaner die Welt gern mit einer wohlgeordneten Republik verglichen hat, an deren Spitze ein Präsident als Inhaber der Volksgewalt steht, so ist auch die Gesamtheit seiner Lyrik ein solcher Volksstaat: die klar geordnete und fest umrissene Persönlichkeit des Dichters, dessen Herz „in eigner Angel schwebend ruht“, ist das Gesetz, das sie harmonisch durchwaltet und trägt. Aber diese Persönlichkeit hält sich, wie Jukundus' und Kellers Gott im „Verlorenen Lachen“, still im Hintergrunde und wirkt im Verborgenen. Sichtbar sind nur seine Geschöpfe. Sie aber müssen dann ganz sichtbar sein: plastisch-rund und bestimmt und farbenbunt und zugleich sinnvoll in ihrem Bau.

Gottfried Keller besitzt die stets neues Staunen weckende Kraft, aus dem Urstoff der Sprache zu schöpfen und die Vorstellungen der Dinge so zu bezeichnen, daß wir die Dinge selber mit eigenen Sinnen zu erfassen meinen. Wenn er in dem ersten der Waldlieder den Wald im Sturm schildert, so sehen wir das sachte Sich-wiegen des jungen Bäumchens und hören das grauliche Singen und Pfeifen in den Kronen, das Knarren und Dröhnen in den Wurzelgrüften. Wie blüht aus dem „Stilleben“ in den „Rheinbildern“ das verschlafene

Glück eines Sommernachmittags am Rhein empor: das alte Städtchen mit Türmen, Linden, Rathaus, Markt und Kirchenchor, der Dechant im Erkerhäuschen mit dem Römer; das Fähnlein über ihm in der Windstille; die keifende Frau auf der Klosterau und die dumpf donnernde Kegelbahn im kühlen Schatten! Wie atmen die Nachtlieder die feierliche Tiefe des Schöpfungsgeheimnisses! Und wie köstlich wimmelt vor uns das Häuflein der alten bresthaften Leute auf dem Kirchhof in der „Wochenpredigt"!

Aber so kräftig in dieser Welt charakterisierender Kunst das Einzelne hervortritt, manchmal schwebt doch, wie an einem heißen, farbensatten Sommerabend ein verwehtes Mädchenlied übers Feld tönt, aus der versunkenen Welt der Romantik noch ein Klang voll tiefster Harmonie auf. Dann bildet Keller Lieder von reinstem melodischem Schmelz. So das „Schifferliedchen":

Schon hat die Nacht den Silberschrein
Des Himmels aufgetan;
Nun spült der See den Widerschein
Zu dir, zu dir hinan!

Oder vor allem das wundersame „Jugendgedenken", das den Zyklus „Erstes Lieben" eröffnet, mit der gefaßten Wehmut seiner melodischen Strophen, in denen der ganze goldene Reichtum und die ganze Bitterkeit verschollenen Lebensglückes, zur Entsagungskraft geläutert und Wortmusik geworden, uns ins Herz tönt:

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn,
Wo die Silbersaite, angeschlagen,
Klar, doch bebend gab den ersten Ton,
Der mein Leben lang,
Erst heut noch, widerklang,
Ob die Saite längst zerrissen schon ...

Als Storm nach dem Erscheinen von Kellers Abendlied („Augen, meine lieben Fensterlein") dieses Gedicht als das „reinste Gold der Lyrik" pries, meinte Keller, mit einem Seitenblick auf Storms strenge Begrenzung des Begriffes Lyrik: „Wir können nicht mit fünf oder sechs dergleichen Lufttönen allein durchs Leben kommen, sondern brauchen noch etwas Ballast dazu, sonst verfliegen und verwehen uns jene sofort." Dieses mannhaft wahre Wort erklärt seine ganze Stellung zur Lyrik. Den naturhaften Reichtum, der in ihm war, zu fassen und zu gestalten, bedurfte er der kräftigeren und geräumigeren Formen der Epik. Lyrische Gedichte mußten ihm der notwendige Ausdruck geklärter Stimmung sein, ätherisierter Gefühlshauch. In dem Bewußtsein seiner Naturhaftigkeit verschmähte er es, Gedichte Jahr um Jahr übers Land zu senden als ein Stück des „lyrischen Strichregens" seiner Zeit.

Sechstes Kapitel.

Theodor Storm.

Gegenüber dem weiten Garten von Kellers Lyrik mutet das lyrische Schaffen Theodor Storms eher wie ein bescheiden-bürgerliches Hausgärtchen an. Die Beete, nicht allzu großen Umfanges, sind zierlich abgeteilt und mit sauberm Buchs eingefaßt. Die schmalen Wege reinlich geharkt. Zierliche und schönfarbige Blumen stehen auf klaren Stengeln in Reihen. Eine wohlgeschnittene Gartenlaube ist an der Mauer angebracht, der Nachmittagskaffee wartet darin. Nur ganz im Hintergrund dämmern ein paar geheimnisvolle Gebüsche, in deren Schutz das Unkraut wuchert; wie ein Stück Natur, das man zu vertilgen oder zu beschneiden vergessen, muten sie an.

Auch in Storms Leben und Schaffen streiten sich die Gegensätze Naturkraft und Gesetz. Aber sie wirken in ihm nicht mit jener tiefen und weiten Ursprünglichkeit, wie bei Keller. Sie sind ins Bürgerliche, Mittelständige übersetzt und erscheinen da als Sinnlichkeit und Sitte. Manchmal auch als Roheit und Anstand. Die verengte Form ist in seiner Abkunft und Erziehung begründet.

Am Schlusse eines langen Briefes, worin Storm seinem österreichischen Freunde Emil Kuh einen Abriß seines Lebens gibt, erklärt er, er sei eine stark sinnliche, leidenschaftliche Natur. Den größeren Teil des Briefes hat er seiner jungen Nichte in die Feder diktiert. Bevor er zu jenem Bekenntnis kommt, entläßt er sie und schreibt jenes Wort eigenhändig nieder. Die ganze Formel von Storms sittlichem Wesen liegt in diesem Zuge: Leidenschaft, die sich ins Gewand des Anstandes kleidet.

Das heiße Blut dürfte von der Vaterseite her in seine Adern geflossen sein. Der Urgroßvater, ein Pole, soll wegen eines Duells seine Heimat haben verlassen müssen; auch Storms Vater, ein geschätzter Anwalt, war von heftigster Gemütsart, die sich aber zu bändigen gelernt hatte. Er hatte in eine Familie geheiratet, in der die strenge Sitte über das Leben herrschte: er könne sich nicht erinnern, jemals von der Mutter umarmt oder geküßt worden zu sein, gestand der Dichter später. Das Geschlecht der Mutter gehörte zu dem alteingesessenen Patriziat von Husum, einer einst angesehenen Handelsstadt an der Westküste von Schleswig-Holstein. Die Atmosphäre der mütterlichen Familie war die bestimmende. Behäbigkeit war in ihr, eine feste Form des äußeren Lebens und eine auf Jahrzehnte, ja Jahrhunderte zurückreichende Überlieferung. Familienluft wob in den alten Häusern, um die alten Möbel und Bilder. Familiengewohnheit sprach sich in der Art des Verkehrs der Menschen unter sich, in ihrem Verhältnisse zu den Dienstboten, in ihrer Lebensführung, in Sitten und Gebräuchen aus. Familienfeste —

Hochzeit, Taufe, Weihnachten — wurden mit religiöser Andacht begangen und erschienen wichtiger als kirchliche Feiertage. Ehrwürdige Frauen als lebendige Trägerinnen der Familienerinnerung umgaben die Jugend des Dichters: die Urgroßmutter lebte bis in sein dreizehntes Jahr, und die Großmutter war ein Stück seines Jugendglückes. Alles, was der Heranwachsende Schönes und Tiefes erlebte, knüpfte sich ihm an das Familienleben. So wurde die Familie für Storm zum Inbegriff eines Gottesdienstes, zum Gegenstand einer profanen Frömmigkeit. Kein Priester kann die Vorbereitungen zum höchsten Feste seines Gottes feierlicher und umständlicher treffen, als er später seine Weihnachtsfeste rüstete. Es liegt etwas Sicheres und Lebenerhaltendes in diesem Familiensinn; aber auch etwas Egoistisches. Noch der alte Storm hat, wenn er seinem Freunde Gottfried Keller von den Weihnachtsfreuden im Kreise der Seinigen erzählte, sich niemals die Frage gestellt, ob seine umständlichen Schilderungen den einsamen Junggesellen nicht verwunden könnten. Und es liegt auch etwas vornehm sich Abschließendes, sich selbst Beschränkendes in diesem Familiensinn: außer der Familie und ihren Freunden gibt es eigentlich für das Gemüt nichts mehr. Die Politik hat für Storm nicht als Problem existiert, sondern nur, sofern sie das Leben in Heimat und Familie sicherte oder verhinderte.

Sein Leben verlief entsprechend diesen festen und klaren Sittenbegriffen. 1817 in Husum geboren, besuchte Storm dort die Gelehrtenschule und dann das Gymnasium in Lübeck, wo ihm ein hinterlassener Freund Geibels die Bekanntschaft mit Heines Gedichten vermittelte. Zu Ostern 1837 bezog er die Landesuniversität Kiel, um — ohne besondere Neigung und bloß des Vaters Spuren folgend — die Rechte zu studieren. Zwei Semester verbrachte er in Berlin. Dann beschloß er seine Studien in Kiel, ließ sich im Herbst 1842 in Husum als Advokat nieder und begründete vier Jahre später mit seiner Base Constanze Esmarch seine eigene Familie. Bereits hatte auch schon die schriftstellerische Tätigkeit eingesetzt. 1843 hatte er mit Theodor und Tycho Mommsen das „Liederbuch dreier Freunde" herausgegeben. In dem „Volksbuch für die Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg" ließ er Sagen und Märchen erscheinen. 1850 folgte eine Sammlung Prosa und Verse: „Sommergeschichten und Lieder". Ein Lebenslauf, ohne großes Erleben, die Ruhe selber, hätten nicht leidenschaftliche Liebesgefühle seinen Grund erschüttert.

Da brachte das Schicksal des Landes das Erlebnis. Dänemark, mit dem Schleswig-Holstein durch Personalunion verbunden war, machte Miene, die Herzogtümer völlig an sich zu ziehen und nährte damit den Widerstand der deutschen Bevölkerung. 1848 kam es zum Kriege. Nach anfänglichem Erfolge wurden zu Beginn des

Jahres 1851 die Aufständischen niedergeworfen und die eifrigen Patrioten bestraft. Dem Advokaten Theodor Storm wurde sein Patent entzogen. Er mußte in die Verbannung gehen, um draußen für sich und die Seinigen den Unterhalt zu suchen. Er wandte sich nach Preußen, wurde Assessor in Potsdam und Kreisrichter in Heiligenstadt. Fand Anerkennung, Freunde, literarischen Verkehr (in dem Berliner Dichterverein „Tunnel über der Spree") und klagte doch immer um die verlorene Heimat. Um so fester und höher zog er die Mauer um seine Familie. In ihr hatte er ein Stück Heimat in das Elend gerettet. Sie war sein Glück, sein Alles, seine Zuflucht aus den Mühseligkeiten des Amtes und den Enttäuschungen unter dem andersgearteten Volke. Ihr gegenüber war der Staat das Hemmende, Feindliche, das notwendige Übel. So stärkte die Verbannung, indem sie äußerlich das Band zwischen ihm und der Heimat zerschnitt, seine Ehrfurcht und Liebe für die Familie.

1864, nach der Besiegung Dänemarks durch Preußen und Österreich, schlug auch für Storm die Stunde der Heimkehr. Er wurde Landvogt in Husum. Aber er mußte das neue Heimatglück mit dem Verluste derer bezahlen, die ihm in der Fremde der Inbegriff der Heimat gewesen war: Constanze. Bis 1880 noch übte er den Doppelberuf des Gerichtsbeamten und Schriftstellers. Dann nahm er seine Entlassung vom Amt und siedelte nach dem Dorfe Hademarschen über, wo er 1888 starb.

Im Kreise der Familie hat Storm sich völlig ausgelebt. So wurde die Ehe, die die Familie entstehen läßt, ihm zur sittlichen Lebensform schlechthin, zum „Fundament des Staates". Gegenüber Paul Heyse, der in seinem Roman „Im Paradiese" die Gewissensehe als der von Staat oder Kirche sanktionierten Ehe gleichwertig hingestellt hatte, betonte Storm die Notwendigkeit einer staatlichen oder kirchlichen Form der Eheschließung. „Auch darf dies Verhältnis, das der Träger des Staates ist, nicht nach Laune und Willkür des einzelnen aufgehoben werden können, sondern nur unter Bedingungen, die der Allgemeinwille (das Recht) als ausreichend anerkannt hat. Die Geschlechtsliebe zwischen Mann und Weib ist nur die Begründerin, keineswegs, ja nur zum kleinsten Teil, der Inhalt der Ehe." Um das Ehe- und Familienleben und die Liebe, die es vorbereitet, kreisen als Mittelpunkt alle seine Novellen. Die rein sinnliche Liebe, die dem sittlichen Zwange der Ehe widerstrebt oder, von der Leidenschaft verblendet, sich nicht darum kümmert, ist nur ein verfliegender Rausch, der Leben und Glück zerstört. Aber freilich, die Form des Familiengefühls kann sich auch verhärten, aus Sitte zu bloßer Konvention werden, zu Standeshochmut und Familien- und Geldstolz, die nicht minder zersetzend wirken. So ist für Storm die Ehe etwas Sinnlich-Geistiges zugleich, die höchste Form der Lebensgemeinschaft zwischen zwei gleichgestimmten Men-

schen. Das ist doch wohl der tiefere Sinn aller jener peinlichen Auseinandersetzungen zwischen ihm und Constanze und oft so pedantischen Zurechtweisungen, die der Bräutigam der Braut gibt. Er wollte sie sich in jeder Art zubilden; sie sollte, völlig mit ihm eins, teilhaben an dem Gefühle von der Hoheit und Heiligkeit der Ehe als dem wahrhaften Einssein der Gatten im Innern und Äußern, im Großen und Kleinen. „Du schreibst selbst," gesteht er ihr einmal, „Du seiest besser durch mich geworden. Auch ich erkenne täglich durch meine Liebe zu Dir das Höchste in mir mehr, wenn Du es mir auch nicht mit Worten sagst."

Den sittlichen Wert der vollkommenen Ehe muß Storm um so stärker betonen, als die durch sie geschaffene Seelengemeinschaft für ihn das einzige ist, was den Wechsel aller Erscheinungen überdauert. Denn er steht dem Leben innerlich so unsicher gegenüber, wie der von ihm hochverehrte Eichendorff. Ein Christ im gewöhnlichen Sinn war er nicht, ohne daß ihn der Abfall Kampf gekostet hätte, weil er eben nie zum Christentum gehört hatte. Er habe von diesen Dingen nie reden hören, schrieb er Emil Kuh. Die Mutter sei selten, der Vater nie zur Kirche gegangen. Von ihm habe man es nicht verlangt. So stehe er diesen Dingen sehr unbefangen gegenüber. Er habe keinen Glauben aus der Kindheit her. Es gab für ihn keine persönliche Fortdauer nach dem Tode. Einen mehr gefühlsmäßigen als gedanklichen Ersatz für diesen Verzicht bot ihm die restlose seelische Gemeinschaft mit dem geliebten Weibe. „Du weißt es ja," schrieb er Constanze etwa zwei Jahre vor ihrem Tode, „ich glaube, daß der Tod das völlige Ende des einzelnen Menschen ist. Trotzdem drängt mich etwas, mich zu einem weiteren Fluge über diese Grenze hinaus zu rüsten, drängt es mich für diesen Flug ins Ungewisse, Grenzenlose mir eine Seele zu vermählen, die bereit, alles mit mir zu teilen bis an die letzte Grenze der Existenz."

Für Gottfried Keller bedeutete das Aufgeben des Gottes- und Jenseitsglaubens die gläubige Hingabe an die sinnliche Erscheinungswelt. Solange er auf der Erde wandelt, freut er sich ihres Lichtes und ihrer Gaben. Nicht so Storm. Er ist ein Diesseitswanderer, der beständig den Boden unter den Füßen wanken und schwinden fühlt, als ginge er über ein Moor. Er sieht die Blume, die er pflückt, in seiner Hand welken; er spürt, wenn er den Becher trinkt, nicht das belebende Feuer des Weines, sondern sieht nur das Gefäß leer werden. Schatten des Todes umdunkeln ihn am hellsten Tage. Noch wie er im Vollbesitze Constanzes ist, denkt er ans Ende. 1856 wandert er zwischen den Gräberreihen auf dem Kirchhof vor dem Hallischen Tor in Berlin. Auf manchem Grabstein liest er die Namen von Mann und Frau. Da denkt er sich auch einen, worauf einmal stehen wird: „Theodor und Constanze Storm." „Das Wort Constanze müßte dann vorläufig offengelassen und spä-

ter hineingeschrieben werden. Dann fiel mir plötzlich ein, es könnte ja vielleicht dann ein andrer Namen hinter ‚Constanze' gehören, sie hat ja den und jenen gern gehabt, wer weiß, er könnte sich doch noch melden." Und 1859, wie er wieder von Constanze getrennt ist, schreibt er ihr: „Mir will es nicht gelingen, heiter zu sein. Ich weiß nicht, ist es nur, daß Du mir fehlst, oder ist es auch die Nachwirkung der unangenehmen Erfahrung, die ich auf der Reise gemacht und die mir noch immer still am Herzen nagt; die leise Furcht, daß im letzten Grunde doch nichts Bestand habe, worauf unser Herz baut; die Ahnung, daß man am Ende einsam verweht und verloren geht; die Angst vor der Nacht des Vergessenwerdens, dem nicht zu entrinnen ist." In dieser Unsicherheit erlebt er Stunden, wo er kaum zu glauben vermag, daß er je glücklich war. Das kleine Gedicht „Über die Heide" spricht es ergreifend aus.

Wem weder das christliche Jenseits die Heimat der Seele ist, noch das irdische Diesseits der Ort einer den Augenblick heiter genießenden Freude, dem bleibt als eigenstes persönlichstes Reich nur die Erinnerung. Sie nährt sich vom unmittelbar menschlichen Erleben, und dem Augenblick, dem rasch hinschwindenden, gibt sie Dauer, indem sie das sinnlich Genossene zum geistigen Besitze erhebt. Sie tut so Storms Gefühls- wie Verstandesbedürfnis Genüge. Als ein Reich persönlicher Unsterblichkeit schwebt, was sie in sich birgt, über dem Dasein des einzelnen, unverlierbar wie alles Geistige, vom Hauch der eigensten Seele umatmet, wie alles Lebendige:

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist;
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

Wehmut, Melancholie, in der Schmerz und Glück wundersam ineinander zerflossen sind, ist die Grundstimmung von Storms Dichtung. Die Atmosphäre der Familienüberlieferung, in der er aufwuchs, ist zum seelischen Nährboden seiner Dichtung geworden. Wenn wir sie genießen, so ist es, wie wenn wir durch einen alten, lange verschlossenen Familiensaal wandelten: die Farben der Vorhänge und Möbel sind verblaßt, die Gemälde eingedunkelt; Staub bedeckt den Hausrat und Spinngewebe die Fenster. Man scheut sich, die Dinge in die Hand zu nehmen, aus Angst, sie möchten in Nichts zerfallen, man getraut sich nicht, lauter als im Flüstertone zu sprechen. Man wagt kaum recht zu atmen: der laute Ton, der stärkere Hauch könnte den seligen Frieden dieser Scheinwelt stören und die Geister der Erinnerung verscheuchen.

Es gibt für Storm schlechterdings keine gegenwärtige Wirklichkeit. Durch alle seine Dichtungen bebt, wie Äolsharfenton, das wehmütige „Es war einmal". In seinen No-

vellen schöpft er entweder aus eigener Erinnerung, oder er läßt andere aus ihr schöpfen, oder er blättert in verschollenen Papieren. Er hat kein unmittelbares Verhältnis zu den Dingen, weder örtlich noch zeitlich. Er rückt alles ins Ferneblau, dämpft das bunte Kolorit durch silbergraue Nebelschleier und den lauten Schrei durch die Weite der Luft. Sogar die Natur fängt erst dann für ihn an aufzuglänzen, wenn sie zur Erinnerung vergeistigt ist. Am Anfang von „Aquis submersus" schildert er einen Blick über Marschen und Heideland von einer Anhöhe aus. Aber nicht, wie es jetzt ist, zur Zeit, wo er auf der Höhe steht, sondern wie es einst war, damals, wo er in der Jugend mit dem Pastorssohn des Dorfes über die Heide wanderte. Damals summten auf den Blüten des duftenden Heidekrautes die Immen und weißgrauen Hummeln und rannte unter den dürren Stengeln desselben der goldgrüne Laufkäfer; damals schwebten in den Duftwolken der Eriken die seltenen Schmetterlinge, damals ... Sie tun es jetzt noch; aber das Jetzt, das rasch entschwindende, unsichere, spricht nicht zu dem Dichter. Nur das Einst. Eine starke, schwere Stimmung kommt so in Storms Darstellung, aber auch etwas Eintöniges, Gleichmäßiges, Vornehm-Verhaltenes. Man hat manchmal das Gefühl, der Sohn der alten Familie habe nicht mehr die Kraft, die heftige Sinnlichkeit des unmittelbaren Lebens zu ertragen, die wirklichen Farben, Gerüche, Töne seien für seine Nerven zu grell.

Damit scheint Storm jedem Realismus fernzustehen, sofern dieser unmittelbare Erfassung sinnlicher Wirklichkeit erstrebt. In der Tat müßte seine Dichtung schließlich zur konventionellen Typenkunst führen, wenn die Erinnerung, die sie nährt, nur Abblendung des farben- und konturenunterscheidenden Lichtes wäre und nicht zugleich auch die Wirklichkeit zum Gefühlserlebnis verpersönlichte. Gerade weil Storm die Neigung seines Wesens, das Unmittelbar-Sinnliche ins Geistige zu verflüchtigen, kennt, gerade darum betont er als Lyriker so stark die Notwendigkeit des Erlebnisses. Sieht er doch, was in ihm selber schlummert, in der Lyrik der Zeit zu Blüte und Frucht erwachsen. Er steht der rhetorisch geblähten Reflexion, die sich bei den politischen Lyrikern wie in der erotischen Lyrik eines Geibel breit macht, ebenso mißtrauisch gegenüber, wie G. Keller. In einer Besprechung von 1854 erklärt er, die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters bestehe darin, eine Seelenstimmung derart im Gedichte festzuhalten, daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproduziert werde, wobei freilich der Wert und die Wirkung des Gedichtes davon abhänge, daß sich die individuellste Darstellung mit dem allgemeingültigsten Inhalt zusammenfinde. „Die besten lyrischen Gedichte sind daher auch immer unmittelbar aus der vom Leben gegebenen Situation heraus geschrieben worden; die höchste Gefühlserregung wird ... auch immer den schlagendsten

Ausdruck finden... Bei einem lyrischen Gedichte muß nicht allein, wie im übrigen in der Poesie, das *Leben*, nein, es muß geradezu das *Erlebnis* das Fundament desselben bilden." Im gleichen Jahre tadelt er an den Liedern von Julius Rodenberg, daß wir uns fast nirgends auf dem Boden bestimmter oder gar wirklicher Verhältnisse befinden, daß die „konkrete Unterlage" fehle. Rodenberg ist ihm, mit Geibel und Platen, ein Dichter der „schönen (äußern) Form". Zweimal hat er Anthologien herausgegeben: 1859 „Deutsche Liebeslieder seit J. Chr. Günther. Eine Kodifikation". 1870 das „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine kritische Anthologie". Die Zusätze deuten beidemal an, daß es sich um ein persönliches Bekenntnis handelt. Beidemal geht denn auch eine Einleitung voraus. In der zu den Liebesliedern stellt er fest: Liebeslieder sind nicht Lieder über die Liebe, sondern Lieder, „in denen es gelungen ist, die Atmosphäre dieses Gefühls in künstlerischer Form festzuhalten und auf den Hörer zu übertragen". In der Einleitung zu dem Hausbuch steht das entschiedene Wort: „Die meisten unserer sogenannten Dichter sind ihrem eigentlichen Wesen nach Rhetoriker mit mehr oder minder poetischem Anstrich und der lyrischen Kunst so gut wie ganz unmächtig." Aber es ist doch eine für die Genealogie von Storms Lyrik sehr aufschlußreiche Erläuterung seiner Theorie, wenn in dem Hausbuche von Goethe und Mörike je etwa ein Dutzend Gedichte stehen, dagegen von Heine und Rückert, sowie auch von Eichendorff und Uhland je etwa zwei Dutzend, von Leopold Schefer fast ein Dutzend gegen drei Stücke der Droste, und von Chamisso ein halbes Dutzend, dagegen von G. F. Daumer ein halbmal mehr! Oder was soll man sagen, wenn in den Liebesliedern Freiligraths moralisierendes: „O lieb, solang du lieben kannst", Aufnahme gefunden hat, obgleich es doch vor allem ein Lied „über die Liebe" und nicht ein Liebeslied ist?

Ein Blick in den Bestand der beiden Anthologien lehrt, was Storm unter einem „erlebten" lyrischen Gedicht versteht. Erstens nicht jenes, das ein Stück scharf beobachtete objektive Wirklichkeit widergibt: die Droste steht zurück und K. Mayer fehlt. Aber auch nicht jenes, das ein tief aufwühlendes Gedankenerlebnis darstellt: von Goethe fehlen in dem Hausbuch die Hymnen (erst die vierte Auflage brachte den „Prometheus"), und vor Schiller macht der Sammler eine notgedrungene Verbeugung, indem er ein halbes Dutzend Gedichte von ihm aufnimmt, die in der dritten Auflage aber sämtlich weggelassen wurden. Und doch zeigt die Vorliebe für Rückert und Heine, daß er dem Reflektierenden durchaus nicht abhold ist; nur darf es sich nicht breit machen und muß sich in geistreicher Pointierung geben. Die lyrische Rhetorik, die Zeitideen in einem wirkungsvoll dekorierten Schaufenster auslegt, führte seinen Wahrheitssinn zu berechtigtem Mißtrauen gegen „schöne Form"

und Ideendichtung. Aber sie trieb ihn auch in die Enge. Wie will die Dichtung Gefühle ohne Gedanken darstellen? Hat nicht von Pindar bis zum jungen Goethe der Sturm des Gefühlserlebnisses jeweils auch einen ganzen Schwarm hochfliegender Gedanken in die Lüfte gewirbelt? Indem Storm auf Gedanken verzichten will, verfällt er einer Selbsttäuschung: damit die Gedanken im lyrischen Gedicht nicht sich an den Vordergrund des Bewußtseins drängen, wählt er möglichst nichtssagende und allgemeinmenschliche und ist dann genötigt, die lyrische Kraft in der zierlichen und abrundenden Formung zu suchen.

In der Tat ist er von den nachhaltigen und echten Lyrikern vielleicht derjenige, der sich seinen Stoffkreis am meisten beschränkt hat. In der von ihm veranstalteten Gedichtsammlung stehen ein paar Naturbilder an der Spitze. Aber das Naturleben an sich wird nicht eigentlich in ihnen ausgeschöpft. Der Dichter verliert sich nicht in die Welt. Die Natur ist mehr Hintergrund für das menschliche Dasein. In „Abseits" wird mit wenigen Strichen und Tönen die Heide geschildert: der rote Schimmer des duftenden Heidekrautes, Käfer, Bienen, Vögel. Aber in der Mitte des Bildes steht die Kate mit ihren Bewohnern. Ähnlich bildet in „Sommermittag" die verschlafene Mühle nur den Rahmen für die Liebe der Müllerstochter zum Burschen, während in dem Gedicht „Im Walde" der Wald den Hintergrund für ein Kind darstellt. Die „Stadt" und „Meeresstrand" halten Heimatstimmungen von Husum fest. All das sind nicht Offenbarungen der Natur als eines Reiches webender Urkräfte, wie Goethe, Mörike oder Keller sie geben, sondern saubere Gemälde der Wohnstätte des Menschen und des Schauplatzes seines Lebens.

Dann aber treten wir in dieses menschliche Leben ein und sehen es sich entfalten in den Beziehungen der Geschlechter zueinander: Hoffnungslose Liebe, Untreue, Sehnsucht, Scheiden, Besitz, Tod der Geliebten, Erinnerung. Alle diese Seelenzustände sind auf die Ehe bezogen. Wir sehen die Familie sich bilden und aus der Ehe die Kinder wachsen. Kleine Bilder aus dem täglichen Leben tauchen auf, so das humorvolle „Von Katzen", das Mörikeschen Geist atmet. Das Familienhaus ersteht vor uns, wie das Mondlicht über die alten Möbel wandelt und der Sturm das Holz lebendig macht („Sturmnacht"). „Gartenspuk" schildert die Sehnsucht des Verbannten nach dem Heimathaus und -garten. Familienfeste, wie Taufe und Hochzeit, Ostern und Weihnachten werden begangen. Den Söhnen wird ein tüchtiger Wanderspruch mit auf den Weg gegeben. Die Frage des Fortlebens und der Wiedervereinigung mit der Geliebten wird in „Ein Sterbender" und „Tiefe Schatten" aufgeworfen und verneint.

Auch die Gedichte des dritten Stoffkreises, die patriotischen, sind

auf dem Grunde seines Liebes- und Ehelebens gewachsen. Das Volk ist für Storm die weitere Form der Familie, und wie die angegriffen und zerbrochen wird, da tritt auch der „Tannhäuser" — das war Storms Name im Berliner „Tunnel über der Spree" — aus dem Berge der Liebesgöttin und greift zur Waffe. In kraftvollen und mannhaften Gedichten beklagt er den Fall seiner Heimat vor der Übermacht der Feinde: „Im Herbste 1850"; „Gräber an der Küste"; „Epilog". Hoffnungsfreudig aber begrüßt er dreizehn Jahre später auch die Wiedererhebung in den „Gräbern in Schleswig":

Die Erde dröhnt; von Deutschland weht es her,
Mir ist, ich hör' ein Lied im Winde klingen,
Es kommt heran schon wie ein brausend Meer,
Um endlich alle Schande zu verschlingen! — —

Der ganze lyrische Lebensertrag dieses so durch und durch lyrischen Dichters geht in ein schmales Bändchen, das reich an Gefühl, aber arm an geistigem Gehalt ist, und man kann nicht einmal sagen, daß die ungeheure Selbstzucht den kleinen Schrein mit lauter lyrischem Gold angefüllt habe. Phrasen aber und lyrische Gemeinplätze wird man keine finden. Man hat das Gefühl, auch hinter der einfachsten Zeile steht ein Erlebnis. In den Briefen an die Braut Constanze kann man nachspüren, wie das Schweben und Wallen des Gefühlsstromes in seinem Innern an gewissen Stellen in rhythmische Bewegung übergeht und die Prosa durch Verse abgelöst wird. Oder er schildert, am 28. März 1846, Dienstagabend 7 Uhr, der Geliebten den Abend im alten Hause zu Husum, die Möbel, die so geduldig und schweigsam an den Wänden stehen, und erinnert sich dann, aus der friedlichen Frühlingsstimmung heraus, an Sturmnächte, wo in den alten Sälen und Peseln ein unheimliches Leben anhebt, der Kleiderschrank seinen weiten Bauch krachend dehnt, der Lehnstuhl seine Arme auf und zu macht. „Dieses", setzt er hinzu, „ist eine Seele zu meinem Gedicht." Das Gedicht „Sturmnacht" ist aus diesem Erlebnis entstanden.

Nur spricht sich das Erleben nirgends elementar aus. Denn Storm ist im Grunde ein Bildungsdichter, wenn auch ein sehr feiner. Der Belesene fühlt deutlich in seinen Liedern das Volkslied, Eichendorff, Heine und Mörike vor allem nachklingen. Aber die fremden Weisen sind alle ins Stormsche transponiert. Das Derbe ist mild, das Rauhe glatt, das Laute leis, das Sinnliche edel, das Geistreiche einfach geworden. Wie leidenschaftlich wild wirkt bei Mörike in „Nimmersatte Liebe" das Motiv vom Wundbeißen der Lippen:

Die Lieb', die Lieb' hat alle Stund'
Neu wunderlich Gelüsten;
Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.

Das Mädchen hielt in guter Ruh,
Wie's Lämmlein unterm Messer;
Ihr Auge bat: „Nur immer zu!
Je weher, desto besser!"

Ganz anders verwendet Storm das Motiv („Weiße Rosen" I):

Du bissest die zarten Lippen wund,
Das Blut ist danach geflossen;
Du hast es gewollt, ich weiß es wohl,
Weil einst mein Mund sie verschlossen.

Entfärben ließst du dein blondes Haar
In Sonnenbrand und Regen;
Du hast es gewollt, weil meine Hand
Liebkosend darauf gelegen.

Wie bedeutsam der Gegensatz! Bei Mörike beißen sich beide unmittelbar im besinnungslosen Gefühlssturm. Bei Storm beißt sich das Mädchen hinterdrein in zorniger Erinnerung, daß sie den Kuß geduldet. Mörike stellt nur dar, Storm schöpft lyrisch aus: die Lippen sind „zart" — wie grausam darum der Biß! „Das Blut ist — sogar! — danach geflossen." Für den, der sich wundert, daß Storm ein so grelles Motiv überhaupt verwendet, folgt die Begründung, die das Beißen in das gesellschaftlich Verständliche und Erlaubte einreiht.

Denn Storms Lyrik wahrt durchaus den Gesellschaftston und das noblesse oblige der guten Sitte. Seine Sprache ist mehr edel als ursprünglich, sein rhythmischer Sinn liebt das Glatte und Flüssige mehr als das stark und leidenschaftlich Bewegte. Er bevorzugt die Jamben und etwa noch die Trochäen und baut sie nicht frei, wie Mörike, indem er durch das Verhältnis zwischen Wort- und Verston, Wortgehalt, Wortklang und Akzentforderung lebendige Willkür und Abwechslung hineinbringt, sondern regelmäßig, korrekt, schulgerecht. Wort- und Verston treffen genau zusammen. Wo der Rhythmus einmal zur Seltenheit den sauberen Damm überwallt, ist es durch die Gefühlslage genau motiviert, z. B. in der letzten Strophe von „Wohl rief ist sanft dich an mein Herz":

Und wenn dein letztes Kissen einst
Beglänzt ein Abendsonnenstrahl,
Es ist die Sonne jenes Tags,
Da ich dich küßte zum erstenmal.

Seltener verwendet Storm, mehr Heine als dem Volkslied folgend, freie, deutsch akzentuierte Rhythmen. Ganz selten wächst der Rhythmus aus dem jeweiligen Gefühlswerte der Motive heraus ohne strophische Gliederung und Gesetz, und es ist bezeichnend, daß der Wechsel des Taktes in der „Sturmnacht", wo der individualisierende Rhythmus am konsequentesten durchgeführt wird, von außen, durch Mondlicht und Sturm, nicht von innen, durch den Herzschlag des Dichters bedingt wird. Denn der Herzschlag des Künstlers ist, bei aller Tiefe und Stärke des menschlichen Fühlens, durchaus gedämpft.

Dies ist letzten Endes doch wohl der Grund, weshalb er das lyrische Miniaturbild so sehr liebt. Mit dem Sturmesatem des Gefühls haben Klopstock und Goethe oder der junge Schiller ganze

Ozeane des Geistes aufgepeitscht, auf denen, wogenumwallt, Gedanken treiben. Storm fehlt dieser Sturmesatem. Sein Fühlen ist ein stilles Abendwehen, das den Spiegel eines kleinen, tiefen Heidesees zu kräuseln vermag. Und da er als Künstler die Wahrhaftigkeit selber ist, so begnügt er sich mit einer lyrischen Form, für die der schwache Atem seines Fühlens ausreicht: dem lyrischen Epigramm, wie es Heine zur Virtuosität ausgebildet hatte. Statt durch ganze lange Versreihen sein Gefühl zu strecken und es in Reflexion zu verdünnen und abzukühlen, faßt er es am liebsten in knappster Gestalt in einer Strophe oder zwei, drei Vierzeilern zusammen, die er dann ganz auszufüllen vermag. Statt Bild an Bild an der dünnen Schnur des Gedankens aufzureihen, wie Herwegh oder Geibel es tun, geht er von einer einzigen erlebten Bildsituation aus, die er mit den einfachsten Worten umreißt und mit epigrammatischer Pointe abschließt, ohne je sich ins Geistreiche oder wie Heine ins Ironisch-Zersetzende zu wenden. So entströmt seinen Bildern eine starke und reine Stimmung, wie dem engen Rund eines wohlgestalteten Blumenkelches der aromatische Duft. Die Motive für solche Situationen sind die einfachsten des täglichen Lebens: Wandern über die Heide („Über die Heide"), Zusammensitzen im Zimmer („Dämmerstunde"), Ruhen nachts neben der Geliebten („Zur Nacht"), Aufstehen am Morgen („Morgens"), Ballabend („Hyazinthen"), Heidelandschaft („Abseits").

So strebt er, im Widerspruch gegen die geschwätzige Rhetorik lyrischer Zeitgenossen, immer ausschließlicher nach geschlossener Bildlichkeit — und gerät ans andere Ende. So wenig ein bloßes Aussprechen von Gefühlen und Gedanken in Vers und Reim schon Lyrik ist, so wenig ist es die bloße Darstellung einer äußeren Situation, und über der sinnlichen Anschauung geht leicht der Hauch des Gefühls verloren; denn dieser entströmt nicht den sinnlichen Dingen an sich, sondern nur dem dichterischen Erleben der Dinge. Unter lyrischen Miniaturgemälden von Monaten findet sich eines des Juli:

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
Seine Ähren senkt das Korn,

Rote Beere schwillt am Dorn,
Schwer von Segen ist die Flur —
Junge Frau, was sinnst du nur?

Über dieses Gedicht schrieb Storm selbstbewußt an Kuh: „Gibt es denn sonst noch ein Sommerlied? Es wird wohl noch eins geben, aber ich wüßte und weiß auch jetzt noch kein anderes." Man muß ihm zugeben, daß er den Sinn des Sommers, das Schwellen und Reifen, an einer Reihe bedeutsam gewählter Bilder anschaulich dargestellt hat und daß diese Bilderreihe sehr wirkungsvoll ausmündet in die Vorstellung der jungen Frau, die sich Mutter fühlt. So wächst aus der Anschauung unmittelbar der geistige Gehalt. Die Frage ist aber, ob auch das Gefühl. Ich gestehe, daß mir Storms lyrische Kunst hier die Grenze überschritten zu haben scheint.

Das ist ein Epigramm, aber kein „Sommerlied". Der Dichter hat sich in seiner Geisteskargheit doch wohl in der innern Form vergriffen: Juli bedeutet nicht nur Reifwerden, sondern vor allem Fülle, Fruchtbarkeit. Wie aber kann den gestrafften sechs Zeilen das Gefühl der Fülle entströmen? Wie voller, mächtiger breitet dieses Gefühl sich aus nur schon in den zwei Anfangszeilen von Kellers „Sommernacht":

Es wallt das Korn weit in die Runde
Und wie ein Meer dehnt es sich aus!

Storms Erlebnistheorie entsprang dem ehrlichen Wirklichkeitssinn des Realisten; aber sie mußte, bei der Enge seines Gesichtskreises, die Lyrik schließlich im eigentlichen Sinne aufs Trockene führen. Er selber, der später dem lyrischen Schaffen seines Freundes Keller ein so strenger Richter wurde, gestand, er sei „im Punkt der Lyrik ein mürrischer, griesgrämiger Geselle; auch den Meistern glückt's darin höchstens ein halbes, allerhöchstens ein ganzes Dutzendmal". Aber man wird doch wohl auch Gottfried Keller Recht geben müssen: Wir können nicht „mit fünf oder sechs dergleichen Lufttönen allein durchs Leben kommen". Das schlanke Bändchen von Storms Gedichten gehört als Ganzes gewiß zu den strengsten und gesichtetsten Sammlungen, die wir haben. Aber man hat das Gefühl, die strenge Sichtung ist um den Preis der Naturkraft erkauft, die ihre Gaben reich und üppig ausstreut und neben den vollkommenen auch die weniger wohlgebildeten hervorbringt und duldet, weil beide zusammen ihre Fülle und Mannigfaltigkeit ausmachen. Der Hausgarten von Storms Lyrik grenzt an das Miniaturgärtlein des Leberecht Hühnchen Heinrich Seidels, der mit Storm dem Dichterverein des „Tunnels" angehört hat.

Siebentes Kapitel.

Balladendichter des Tunnels über der Spree.

Im Jahre 1846 wurde der Deichhauptmann Otto von Bismarck zum Ritterschaftsabgeordneten im sächsischen Provinziallandtag zu Merseburg gewählt. Als solcher nahm er in den folgenden Jahren teil an den Verhandlungen des ersten vereinigten Landtages in Berlin als leidenschaftlichster Vorkämpfer der konservativ-königstreuen Partei, als erklärtester Gegner aller Demokratie und Verfassung. Sein Auftreten blieb nicht ohne Eindruck auf den König Friedrich Wilhelm IV., der sich sofort seiner Dienste versicherte. 1851 war Bismarck preußischer Vertreter am Bundestage zu Frankfurt und arbeitete als solcher, entgegen der eifersüchtigen Hegemoniepolitik Österreichs, auf die Stärkung von Preußens Macht in Deutschland hin. Das sind die ersten Taten des Mannes, der durch seinen Scharfblick

für das Tatsächliche, seinen eisernen Willen und seine auch vor verfänglichen Mitteln nicht zurückschreckende Klugheit dazu berufen war, den gordischen Knoten der Einigungsbestrebungen der Deutschen zu durchhauen und das Reich wieder zu errichten, von dem die Dichter seit den Befreiungskriegen sagten und sangen. Zur gleichen Zeit, da der gesteigerte Tätigkeitsdrang des neuerwachten politischen Bewußtseins der Deutschen in der Revolution explodierte und die Monarchie vor der Demokratie den Hut lüftete, trat auch die Gegengewalt ins Leben, die den Sieg in der innern und äußeren Politik Deutschlands an den Stufen des preußischen Thrones niederlegte.

Auch in der Lyrik setzt, fast zur gleichen Zeit, wo die Freiheitsfanfaren eines Herwegh und Freiligrath erschallen und Max Stirner seine anarchistische Philosophie von dem „Einzigen und seinem Eigentum" verkündet, eine konservative Reaktion ein, die bismarckischen Geist atmet. Denn sie verherrlicht, was der spätere Kanzler und die andern Paladine Wilhelms I. taten und waren: politisches und kriegerisches Heldentum; die kühne Tat zu Hause und im Felde. Die Ballade ist dieser Dichter Domäne, nicht das zarte Lied. Etwas Ritterlich-Feudales, etwas Mannhaft-Draufgängerisches ist ihnen eigen. Aber nicht im Sinne Fouquéscher oder Uhlandscher Romantik, die sich in vergangene Zeiten zurückträumt. Sondern das Mittelalter und Altertum sind Gegenwart geworden und Zukunft. Es ziehen auch nicht, wie in den Gedichten der zahmen und höfischen Münchener, Menschen des 19. Jahrhunderts in verjährten Kleidern und Rüstungen zu Maskeraden und Festspielen. Sondern es werden mit den geschichtlichen Waffen wirkliche Schlachten geschlagen, daß man die Helme krachen hört und die Splitter fliegen sieht. Es geht, bei aller gelegentlichen Freude an Deklamation und Rhetorik, ein ausgesprochen realistischer Zug durch diese Dichtungen. Ein herber Atem weht durch sie, wie er im März durch die Fluren zieht. Tatendrang, der sich dann in den Kriegen des 7. Jahrzehntes ruhmvoll auslebt, erweckt vorderhand in der Phantasie vergangenes Heldentum zum neuen Leben im Geiste.

Der Sitz dieser monarchischen Heldendichtung ist naturgemäß die preußische Hauptstadt. Hier hatte der Wiener Witzbold M. G. Saphir 1827 den „Berliner Sonntagsverein" gegründet, der nachmals unter dem Namen „Tunnel über der Spree" berühmt geworden ist. Aus einer Gesellschaft dichtender Dilettanten war er allmählich zu einer Vereinigung von wirklichen Dichtern und Kunstfreunden umgewandelt worden. Neben Berufsschriftstellern und -künstlern, wie Scherenberg, Strachwitz, Fontane, Geibel, Storm, Heyse, Seidel, Dahn, gehörten dem Tunnel vornehmlich Assessoren und Offiziere an, wie der spätere Kultusminister Heinrich von Mühler, der spätere Justizminister Heinrich Friedberg. Schon diese Verbindung der Künstler

mit Beamten, die es zum Teil später im Staatsdienste zu hohen Stellungen brachten, bürgt für die politische Gesinnungstreue der Tunnelgenossen. Die Verfassung des Vereines war eine witzige oder witzelnde Nachahmung monarchischer Einrichtungen. An der Spitze stand, mit einem langen Szepter ausgerüstet, das „angebetete Haupt". Die Mitglieder waren sozusagen ständisch gegliedert in „Klassiker" — die Unproduktiven — und „Makulaturen" — die Produktiven —. Gäste hießen „Runen". Ein festes Zeremoniell regelte den Verlauf der Sitzungen. Das „angebetete Haupt", rechts vom Schriftführer, links vom Kassierer flankiert, eröffnete sie durch dreimaliges Aufstampfen des mit einer Eule gekrönten Szepters. Waren „Späne", d. h. neue Dichtungen der Mitglieder oder Gäste zum Vorlesen da, so wurde die Reihenfolge vom Vorsitzenden bestimmt, und der Verfasser begab sich an ein mit zwei Lichtern besetztes Tischchen. Nach der Vorlesung fand die Kritik statt. So war alles Organisation, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Tunnel eine Stätte war, wo ex officio gedichtet wurde, wie in den Singschulen der Meistersinger. So freimütig die Kritik war, die von vornherein gegebene Möglichkeit, ein Publikum zu haben, reizte zu Hervorbringungen, die nicht immer der innere Drang schuf. Dazu entwickeln sich in solchen Schulen nur zu leicht eine Schulsprache, eine Schulästhetik, ein Schulgeschmack. Man ist geneigt, dem durch die Vereinskritik Approbierten absoluten Wert beizumessen. Es besteht die Doppelgefahr einer fabrikartigen Massenerzeugung des Mittelmäßigen und der Hemmung oder Herunterssetzung des Genialen, das in voller Freiheit geschaffen werden muß. Auch der Tunnel ist ihr nicht entgangen. Ein ursprünglicher Dichter wie Gottfried Keller, der gerade während einer Blütezeit des Tunnels in Berlin war, hat sich dem Dichterverein ferngehalten, trotzdem ihn der ihm befreundete Scherenberg eingeführt hatte.

Dieses Schulmäßige haftet der Lyrik der drei Dichter an, die hier zu nennen sind: am wenigsten Scherenberg und Strachwitz, mehr schon Fontane.

Christian Friedrich Scherenberg, in Stettin 1798 geboren, nach mancherlei Irrfahrten von 1838 an in Berlin lebend und dort 1881 gestorben, erlebte seine große Zeit in den fünfziger Jahren. Sein Epos über die Schlacht bei Ligny war 1846 erschienen und hatte sofort, am meisten in Offizierskreisen, Aufsehen gemacht. Sein zweites Schlachtepos, „Waterloo" (1849), trug der Vorleser Friedrich Wilhelms IV., Louis Schneider, ein Tunnelgenosse, aus der Handschrift am Hofe vor und erregte damit das Entzücken des Königs. Scherenberg erhielt eine Pension und wurde für einige Jahre der gefeierte Liebling der konservativen Kreise. Generäle und Prinzen sandten dem Dichter des Preußentums huldvolle Billetts. In Bürgerversammlungen wurden seine Dichtungen vorgetragen.

Man berauschte sich durch sie an den Erinnerungen an frühere große Waffentaten und stärkte sich auf neue. Ihr patriotisches Pathos, ihre soldatische Ungebundenheit, ihr dröhnender Lärm, das geistreich Hingeworfene und Brillante ihrer impressionistischen Zeichnung und Farbengebung begeisterte ein Geschlecht, das, selber an politischer Energie arm, sich willig unter die Reaktion beugte. Man hörte in ihnen damals wirklich Schlachtengetümmel, Kanonendonner, Trommelgerassel und den Sturmschritt eilender Kolonnen. Heute vermögen die sich heißlaufenden Räder dieses äußerlichen Kriegsmechanismus unsere Herzen nicht mehr zu erwärmen.

Der Dichter selber war nichts weniger als ein Höfling, vielmehr eine merkwürdige Mischung von Bohemien und Philister, von treuherziger Naivität und großsprecherischer Schauspielerei. Fontane spricht von einem kaufmännischen und zugleich einem idealistischen Zuge seines Wesens, während Gottfried Keller derber seine „ausgehöhlte, unwahre Manier, sein kokettes Rousseauspielen und erlogenes Wohlwollen" tadelt. So ist er ein echtes Kind seiner Zeit, die nicht nur einen Bismarck, sondern auch einen Stirner hervorgebracht hat und in der Friedrich Wilhelm IV. in Starrheit und Geistreichigkeit, in Gottesgnadentum und Liberalismus schillert.

In seinen Gedichten, die in erster Auflage 1844 erschienen — gleichzeitig mit Freiligraths revolutionärem „Glaubensbekenntnis" und dem „Einzigen und sein Eigentum" —, zeigt sich inhaltlich und formal die Unausgeglichenheit dieser Künstlernatur. Inhaltlich: der königstreue Preuße führt das Wort neben dem heimatlosen Abenteurer, der sein' Sach' auf nichts gestellt hat. In dem „Frühlingsgruß", der die Gedichte eröffnet, gibt er sich ganz als Monarchist. Wo Anastasius Grün, Herwegh und der junge Gottfried Keller die Natur demokratisieren, die Lerchen die Freiheitsideen der Zeit in die Lüfte schmettern lassen und in dem erwachenden Grün des Lenzes den Anbruch des Völkerfrühlings begrüßen, da salbt Scherenberg den Frühling mit dem Gottesgnadentum der vormärzlichen Majestät:

Frühling, Wir von Gottes Gnaden — Aller Vögel Melodeien,
König aller grünen Maien, — Unsern Lieben und Getreuen
Aller Blüten, aller Saaten, — Unsern landesväterlichen Gruß zuvor.

Auch dies ist eine Politisierung der Natur. Aber im staatserhaltenden Sinne: des Frühlings Majestät wendet sich an den „Nährstand Unsrer Saaten", an den „Wehrstand mit dem braunen Speere", an „Unsres Lehrstands hohe Weisen". Ähnlich wird in „Zeit und Volk" die Zeit, unbekümmert um das grammatische Geschlecht, zum Serenissimus personifiziert; der alte Herr hält eine Thronrede:

Silentium! Ihr seid zufrieden nicht mit Mir!
Eh bien! Wir danken ab zu Gunsten Unsrer Söhne vier,
Der Prinzen Frühling, Sommer, Herbst und Winter;
Wählt euch den König selber, Menschenkinder.

Dann wird, durchaus in den Formen monarchischer Regierung und Thronfolge, der Gang der Jahreszeiten geschildert!

Neben solchen Schöpfungen, in denen königstreuer Untertanenverstand sogar die freie Natur in den Ornat der Majestät kleidet, stehen Bilder aus dem Abenteurerleben. So der von Fontane mit Recht bewunderte „Verlorne Sohn", aus eigner schmerzlicher Erfahrung Scherenbergs mit seinem Sohne emporgewachsen, der, ein Seemann, in Glasgow oder Leith das vom Vater empfangene, mühsam zusammengebrachte Geld in einer tollen Nacht verjubelte. Oder „Bruder Stromus", worin mit etwas forciertem Galgenhumor das Stromerleben geschildert ist: mit heißem Durst, heißem Hunger, heißen Sohlen, zerrissenen Stiefeln, aus den Häusern gewiesen, trinkt er Abendtau und ißt Sonnenschein:

Und soll es 'mal was Derbes sein,
Schluck' ich Staub noch hinterdrein.
Wollte, daß die ganze Welt umher
Eine einzge Kneipe wär',
Könnt' ich doch auf dieser Erden
Nicht mehr 'rausgeschmissen werden.

Die Verbindung zwischen dem Monarchisten und dem Bohemien bilden harmlose Biedermeierspäße und rührende Anekdoten, wie die „Exekution": Auf die Wiedereinbringung eines Deserteurs sind dreißig Taler gesetzt. Der eigene Bruder verdient sich den Sündenlohn, verlangt aber, die Hälfte des Spießrutenlaufens auf sich zu nehmen. Nachher erklärt er: Der Vater bedarf die dreißig Taler. Die Brüder haben verabredet, sie ihm zu verschaffen, indem der eine desertiert und der andere den Deserteur einbringt. Der König begnadigt den Verbrecher.

Auch in der Formgebung mischen sich die Gegensätze. Man könnte von Dilettantismus sprechen, wenn nicht immer wieder der geniale Sinn für ursprüngliche Sprachkraft vorbräche. Philiströse Trockenheit fährt auf ausgelaufenen Gleisen. Pointierte Erzählungskunst schafft biedermännische Anekdoten in behaglicher Form. Und dann auf einmal verblüfft uns Scherenberg durch Gedichte, in denen eine souverän waltende Begabung aus dem Material der Sprache rücksichtslos auswählt, neue Wörter prägt, modernsten Jargon redet, Satzbau und Rhythmus völlig aus dem starken Einzelerlebnis herauswachsen läßt, die Situation derb-realistisch, mit keckem Pinselstrich, malt, und so, durch und durch originell, einen völlig neuen Stil, den eigentlichen lyrisch-epischen Impressionismus schafft und damit leidenschaftlichste Wirkung erzielt. Das Meisterstück, ein wirkliches, viel zu wenig gekanntes Meisterstück der modernen Ballade, ist der „Verlorne Sohn". Man stelle die erste Strophe neben die zweite:

Und nun Ade, mein Sohn, nun tue gut
Und mach' deinem Vater kein Herzeleid.
Und nun Ade, mein Leben, mein Blut!

Gedenk deiner Mutter auch alle Zeit!
Gedenk deiner Eltern zu Land und See;
Du bist unsere Freude, du bist unser Weh!
Herzvater, Herzmutter, mein schönstes Ade!
Gedenk' wohl Eurer zu Land und See,
Gedenk' auch Eurer zu aller Zeit."
Dein Herz ist willig und glatt dein Gesicht!
Mein Sohn, mein Sohn, nimm dich in acht,
Wenn die bösen Buben locken —
„Ich folge nicht!" —
Das hat schon mancher gesagt. —

In der Nacht, in der Nacht, der singenden Nacht!
Da flimmert der Saal, da schäumt der Pokal,
„Ich tanze für zwei und trinke für drei!
Je wilder der Sprung, je heißer der Trunk!
Was kann ich dafür, ich bin noch jung.
Juchhei!
Herum, herunter, herum.
Die Leben glühn — die Funken sprühn —
Die Kerzen sich drehn — im Sturme wehn
Die Stunden vorbei!
Auf die Nacht, auf die Nacht, lieb Jungfer fein!
Da wollen wir beide beisammen sein —
Juchhei!
Solang wir zu zwei, hält unsere Treu,
Und wenn wir auseinandergehn,
So haben wir uns nicht gesehn —
Vorbei!"

Moritz Graf Strachwitz ist eine wesentlich einfachere Persönlichkeit als Scherenberg. 1822 auf Schloß Frankenstein geboren, altem schlesischem Adel entstammend, 1847 in Wien gestorben, gehört er zu den Jünglingsgestalten der deutschen Dichtung. Nach dem sinnig-schwermütigen Theologen Hölty, dem mystisch-ekstatischen Bergmann Novalis, dem patriotischen Freiheitshelden Körner ist er der adelige Kavalier, der mit Gesang und Liebe sein Leben durchstürmt. Ihn bedrückten nicht, wie Platen, sein Stammbaum und seine Stellung. Er war, ohne Adelshochmut, stolz darauf, daß die ritterliche Vorzeit in seinem Blute und Namen, in den Mauern und Türmen und den uralten Rüstungen des Rittersaales des väterlichen Schlosses Peterwitz sichtbar in die Gegenwart hereinragte. Bei Jagd und Pferden, als Herrensohn unter den Bauern, im lebhaften geselligen Verkehr mit Standesgenossen wuchs er auf und mit Sagen und Märchen und Rittergeschichten nährte er seine Phantasie. Sein erstes selbstgemachtes Gedicht — es handelte von „König Arthurs Tafelrunde" — trug der Achtjährige zum Geburtstag des Königs Friedrich Wilhelm III. vor. Der Gymnasiast in Glatz und Schweidnitz vertieft diese Begeisterung für das ritterliche Mittelalter: Uhland, die nordische Sagenwelt und vor allem Percys Reliques of ancient English poetry treten in seinen Gesichtskreis und ziehen seine Seele an sich. So erscheint er als ein verspätetes,

in die Neuzeit hineingewehtes Stück Mittelalter — auch wenn er sich etwa durch die Hitze seines Herrenblutes hinreißen läßt, den Kutscher mit der Peitsche zu bearbeiten.

Allein er ist kein Fouqué. Das Mittelalter ist ihm nicht ein Rittersaal, mit dessen Antiquitäten er Mummenschanz treibt. Das Ritterlich-Frische darin schließt bei ihm, wie bei dem jungen Goethe, einen lebendigen Bund mit dem Neuzeitlichen, und der Name Götz von Berlichingen, den man ihm später im Tunnel beilegte, mochte diesen Zug seines Wesens bezeichnen. Daneben war er freilich auch ebensosehr Egmont, der Liebhaber Klärchens. Ebenso feurig wie für die Ritter des Mittelalters glühte er für die der neuen Zeit: neben Platen und Heine für Anastasius Grün, Freiligrath und Herwegh. An ihren revolutionären Liedern mochte ihn, dessen Königstreue keinen Augenblick wankte, nicht das Ziel — die Demokratie —, sondern mehr der heiße Atem ihrer Leidenschaft und der Schwung ihrer Verse anziehen — neben der Begeisterung für die Freiheit, die ja weit genug war, um den Aristokraten wie den Demokraten in ihrem Bezirk schwärmen zu lassen. Für ihn bedeutete Freiheit nicht politische Mündigerklärung des Volkes, sondern persönliche Ungebundenheit des Edelmannes. „Was Herwegh demokratisch vorsang, sang Strachwitz aristokratisch nach," sagt Fontane. Diese Ungebundenheit genoß er als Student in Breslau und Berlin und dann als Gerichtsbeamter in der Heimat in wilder Jagd durchs allzu kurze Leben, dessen letzte Etappe eine Reise nach Italien und Wien war. Zwei schmale Gedichtbändchen: „Lieder eines Erwachenden", nach Herweghs „Gedichten eines Lebendigen" genannt, 1842, und „Neue Gedichte" 1847 schließen den wesentlichen Ertrag dieses stürmischen Dichterlebens in sich.

Beide Sammlungen spiegeln ein nicht tiefes, grübelndes, sondern mehr heiteres und leichtes Dichtergemüt. In den „Liedern eines Erwachenden" trägt es durchaus lichte Farben. Der Jüngling, zu dessen Ohren der Notschrei der hungernden Weber seiner Heimat nicht drang, bekennt:

Die Welt ist nicht so schändlich,
Als ihr es immer sagt,
Die Not nicht so unendlich,
Als ihr es stets beklagt.

Der Himmel hat von Sonnen
Noch eine große Schar,
Es ist von allen Wonnen
Die Erde noch nicht bar.

Liebesenttäuschungen haben den Sänger der „Neuen Gedichte" ernster gestimmt. Er klagt, daß des „Schmerzes Donnerkeil" seinen Traum zerschmettert und den Himmel seiner Phantasien schonungslos entgöttert habe, und spricht seine Freunde an:

Ihr wollt von mir ein Lied, ein Lied
Vom goldnen Mai, vom goldnen Mai,
Ich greife zur Harfe trüb' und müd;
Die Jugend leuchtet, das Leben blüht,
Und ich wollte herzlich, es wär' vorbei!

Aber man nimmt diese Klagen als nichts mehr denn vorübergehendes Gewölk an einem lachenden Frühlingshimmel. Für den düstern Ernst und den bohrenden Gram ist er zu wenig Denker, ist sein Wesen zu sehr auf ritterliche Tat und fliegenden Genuß gerichtet. Leben und Dichten ist ihm eine fröhliche Husarenattake. Er selber hat in dem Prolog zu den „Liedern eines Erwachenden" bekannt:

Die scheue Muse ward zur Amazone
Und tummelt sich auf erzbeschupptem Renner;
Ums Haupt den Stahlhelm statt der Blütenkrone,
So stürzt sie freudig in die Schlacht der Männer. —

— Wer freit das Weib? Ein Kämpfer muß es werben,
Vergessen sind der Siegwart und der Werther;
Das Brautlied singt vom Siegen oder Sterben,
Brautfackeln sind entblößte Flammerschwerter.

Reicht mir den Speer ...

In seiner persönlichsten Ballade erzählt er, „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen tät": der gefangene Ritter, der von den Bürgern zum Tode geführt wird, bittet sie, vor dem Ende noch einmal im Zwinger herumreiten zu dürfen, und schwingt sich dann auf seinem starken Roß über Graben, Schanz' und Wall. So schwingt sich auf dem Rosse Phantasie der Dichter ins Freie, wenn die Philister ihn fangen und hängen gewollt:

Hei, Lumpengesindel, gib mir Platz,
Hinüber, mein Roß, hinaus!
Hei, Schenkeldruck und Sprung und Satz,
Ade, Philisterhaus!

Eh' zwängt der Maulwurf in sein Loch
Den Adler, stolz beschwingt,
Eh' Philisterwitz und Philisterjoch
Den Dichternacken zwingt.

Aus dieser ritterlich-kecken Grundstimmung wachsen seine Stoffe: der Kampf gegen die lahme Zeit, gegen das Philistertum im Leben („Feierlicher Protest"; „Aurea mediocritas") und in der Dichtung („An die Zarten"); der Preis des freien Reiterlebens und die Darstellung verzehrender Liebesleidenschaft. Wächst vor allem seine Balladendichtung.

Wenn Uhland in seinen Balladen die alten Stoffe ins Romantisch-Weiche und Edle umbildet, so entströmt den Balladen von Strachwitz der Duft herber Männlichkeit. Sein Blick ist mit Vorliebe nach dem Norden, Skandinavien und Britannien, gewandt; nordisches Reckentum, des Mannen Treue bis zum Tod sagen seinem ritterlichen Sinne zu. Vereinzelt nur begegnet in der ersten Sammlung noch in „Rolands Schwanenlied" ein Uhlandscher Klang: Roland ruft in der Schlacht bei Roncevall zu drei Malen mit seinem Horn König Karl zu Hilfe. Es ist eine seiner ersten Balladen, in ihrer

Urform noch in die Schweidnitzer Schulzeit reichend, mehr wirkungsvoll als innerlich wahr: es ist eine zwiefach starke Zumutung, zu glauben, daß König Karl das Horn aus Roncevall in Paris gehört habe, und daß er ruhig am Mahle sitzen bleibe, indes sein Paladin der Übermacht erliegt. Aber schon diese Ballade zeigt ein flackernd-wildes Feuer, eine Darstellungskraft, wie wir sie in Uhlands verhaltenem Stile vergeblich suchen. Man sieht deutlich: für die Formgebung ist ihm die englisch-schottische Volksballade Vorbild, die er aus Percys Sammlung kennt. „Rolands Schwanenlied" ist in der Chevy Chase-Strophe geschrieben, der Form einer der berühmtesten Balladen Percys. Aus vier meist kreuzweis gereimten Zeilen zu abwechselnd vier und drei Hebungen mit Auftakt und beliebig viel Senkungen bestehend, ist sie, ähnlich dem deutschen Knittelvers und als Strophe doch regelmäßiger als dieser, überaus bild- und biegsam, leichter und beweglicher als die gemessene Nibelungenstrophe Uhlandscher Prägung, im Grundcharakter feurig wie ein zur Schlacht stürmendes Pferd, und dann doch wieder des Ausdrucks zarterer Stimmungen fähig. Sie war dem kecken Reiter wie aus der Seele geschaffen, und mit sicherster Virtuosität bildet er sie nach.

Vor allem die nordischen Stoffe der zweiten Sammlung hat Strachwitz in der eigentlichen oder erweiterten Chevy Chase-Strophe dargestellt: „Frau Hilde"; „Helges Treue"; „Rolf Düring" (an Uhlands „Blinden König" erinnernd), im besondern aber das vortreffliche „Herz von Douglas". Die Fabel dazu fand er in dem Spruch auf dem Schwerte der Douglas (in Percys Reliques), der nach Fontanes Übersetzung lautet:

Unter allen Lords in meinem Reich
War keiner doch dem Douglas gleich.

Drum trag' du, wenn ich gestorben bin,
Mein Herz zum heiligen Grabe hin.

Dort mag es liegen tief und still,
Bis mein Erlöser es wecken will.

Ein besserer Ritter bis diese Stund'
An keines Königs Seite stund.

Strachwitz bezieht das Wort auf den schottischen Kronprätendenten Robert Bruce, der am 24. Juni 1314 durch den Sieg über die Engländer bei Bannockburn den Schotten die Freiheit erfocht und 1329 in Scone starb. Mit erstaunlicher Kraft ist der Ton der alten Volksballade getroffen: die flackernde Komposition, die impressionistisch eine Situation aufgreift, sie mit ein paar kräftigen Strichen skizziert, die Fabel durch dramatische Rede gibt und dann über belanglose Zwischendinge weitereilt, wie ein Renner auf der Jagd über Gräben setzt. So schließt sich Bild an Bild, äußerlich unvermittelt, hart, aber alle durch die innere Spannung der Handlung

zusammengehalten. Das Impressionistische des Baus wird durch den Vortrag gesteigert. Die Sprache besitzt eine sinnliche Schlagkraft und Treffsicherheit, wie wir sie sonst nur in den besten Volksballaden oder bei Bürger finden. Wie prägt gleich der Anfang die Situation in Douglas' Schloß in ein paar wuchtige Bilder aus:

Graf Douglas, presse den Helm ins Haar,
Gürt' um dein lichtblau Schwert,
Schnall' an dein schärfstes Sporenpaar
Und sattle dein schnellstes Pferd!

Der Totenwurm pickt in Scones Saal,
Ganz Schottland hört ihn hämmern,
König Robert liegt in Todesqual,
Sieht nimmer den Morgen dämmern! —

Wie hebt die Schilderung der Fahrt nach dem Morgenland nach den Mollklängen der Rede des sterbenden Königs mit einem hinreißenden Auftakt an:

Nun vorwärts, Angus und Lothian!

Man spürt in dem ungeduldigen Ruf des in See stechenden Douglas förmlich die salzige Frische des Windes, der die Schiffe vom Land treibt, und wie einen körperlichen Ruck gibt es dem Hörer, wenn in die drückende Schwüle des Wüstenrittes auf einmal das Auftauchen des Feindes Leben und Bewegung bringt. Man meint Schwerthiebe durch die Luft sausen zu hören, wenn die zahlreichen scharfen Antithesen den epischen Vortrag zerschneiden:

Der König fährt in das schwarze Grab,
Und wir in die schwarzblaue See!

Zehntausend Lanzen funkelten rechts,
Zehntausend schimmerten links.

An Wucht und Eigenart kann sich die eigentliche Lyrik von Strachwitz mit seinen Balladen nicht messen. Sie stellt meist Liebeserleben dar — zum Heldensang tritt das Minnelied. Doch sein Temperament ist zu stürmisch, als daß es ihn im Liebesliede den eigenen Ton finden ließe. Wohl singt er in beweglichen Versen von verzehrender Leidenschaft und tiefer Enttäuschung, aber sein Dichten ist mehr ein Umwickeln des Erlebnisses mit Worten, als ein künstlerisches Darstellen. Die Reflexion reiht Gedanken aneinander, die Rhetorik bauscht Wörter auf, die Phantasie schleppt Vergleiche herbei. Die Wirkung aber ist Prunk, nicht Glut, Äußerlichkeit nicht Innigkeit. Nur einmal ist seine Leidenschaft Wort geworden, freilich nicht ohne Heines Hilfe, in dem Lied „Wie gerne dir zu Füßen":

Wie gerne dir zu Füßen
Sing' ich mein tiefstes Lied,
Indes das heilge Abendgold
Durchs Bogenfenster sieht.

Im Takte wogt dein schönes Haupt,
Dein Herz hört stille zu,
Ich aber falte die Hände
Und singe: Wie schön bist du!

Zwischen den Balladen von Strachwitz und denen von Theodor Fontane besteht die engste Verwandtschaft nach Stoff und Stil.

Ja, es gibt Balladen Fontanes, wie seine berühmteste, „Archibald Douglas", die Strachwitz geschrieben haben könnte. Und doch, welch ein Gegensatz zwischen den Temperamenten und Lebensläufen!

Fontanes Leben ist das eines ästhetisch und psychologisch interessierten Zuschauers und Wanderers. 1819 als Apothekerskind in Neuruppin in der Mark geboren, wird er selber Apotheker und fängt als poetisch angehauchter Lehrling zu dichten an — so gewöhnlich wie nur je ein empfindsamer Ladenjüngling den Musen zu huldigen beginnt. Als Einjährig-Freiwilliger in Berlin trat er 1844 oder 1845 in den „Tunnel" ein. Um 1850 stellte er Arzneiglas und Salbentopf in den Winkel und wurde Berufsschriftsteller. 1851 gab er „Gedichte" heraus. 1852 ging er mit einem Regierungsstipendium nach England, um die englische Volksballade zu studieren. Dann war er wieder unter dem Ministerium Manteuffel von 1855—59 in London als eine Art literarischer Gesandtschaftsattaché. Von 1860 bis 1870 war er Redakteur an der Kreuzzeitung, darauf zwei Jahrzehnte Theaterreporter an der Vossischen Zeitung, wo er die Anfänge des Naturalismus warm und verständnisvoll begrüßte. 1898 starb er.

Überschaut man Fontanes dichterisches Lebenswerk, so trennt es eine tiefe Kluft in zwei Hälften. Auf der einen Seite stehen lebenssprühende Balladen, auf der andern Romane, verhalten, weisheitsvoll, ein Geschehen darstellend, dessen Wellenschlag wenig bewegt ist, und das sich breit wie die Havel über flaches Land lagert. Scharfe Beobachtung und treffsichere Charakteristik ist den Werken beider Gruppen eigen. Aber sie genügt doch kaum, um den Unterschied des Temperamentes auszuebnen, der kein Unterschied des Alters ist. Auf welcher Seite steht der wahre Fontane?

Die Bekenntnisse in Briefen und Lebensaufzeichnungen („Meine Kinderjahre"; „Von Zwanzig bis Dreißig") sagen es klar: der Grundzug seines Wesens ist sein Tatsachensinn. Er ist keine starke Persönlichkeit im Sinne des Idealisten, der aus dem Naturdrang seiner genialen Begabung neue Wirklichkeit erlebend schafft. Er besitzt einen ungeheuern Respekt vor dem Positiven, dem Seienden, dem außer seinem Selbst und ohne seine Mithilfe Gewordenen. Er ist der am meisten positivistische deutsche Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Er beugt sich der Realität, die um ihn ist, und verzichtet von vornherein darauf, sie umzuwandeln oder gar umzustürzen. „Ich habe", bekennt er selber, „das Leben immer genommen, wie ich's fand, und mich ihm unterworfen." Und ein andermal: „Die Verhältnisse machen den Menschen." Daher seine unbedingte Anerkennung der Sitte als der positiven Atmosphäre eines Gesellschaftszustandes: „Die Sitte gilt und muß gelten... Und weil es so ist, wie es ist, ist es am besten, man bleibt davon und rührt nicht daran." Daher seine skeptische Haltung in allen Fragen der Einwirkung von

Mensch zu Mensch, also in Fragen der Erziehung: sie seien gar nicht von ihren Eltern erzogen worden, und darum ausgezeichnet, sagte er. Er selber schreibt sich ein ausgesprochenes Ordnungsgefühl zu: groß — was nach der tatsächlichen Meinung der Welt groß ist — ist ihm groß, klein klein, gut gut und schlecht schlecht. Eine Winkelriedstat, der Ansturm des Schwächeren oder der Schwächeren gegen eine überlegene Mehrheit, ist ihm im Grunde ein Unsinn, weil sie seinem mathematischen Rationalismus widerspricht. „Ich verlange von 300 000 Mann, daß sie mit 30 000 Mann schnell fertig werden, und wenn die 30 000 Mann trotzdem siegen, so finde ich das zwar heldenmäßig, und wenn sie für Freiheit, Land und Glauben einstanden, außerdem auch noch höchst wünschenswert, kann aber doch über die Vorstellung nicht weg, daß es eigentlich nicht stimmt."

Wo er sich keiner äußeren, materiell oder sittlich festgefügten Tatsächlichkeit mehr gegenübergestellt sieht, wo das Innerste und Eigenste des Menschen als Einzelwesen, sein Gefühl, aufwallen sollte, da wird es Fontane unbehaglich, da sieht er nur die Wände der wohlgefügten Wirklichkeit, die ihn sonst so sicher und warm umgeben, weichen und greift ins Leere. Es geht ihm wie seinem Vater, der angesichts der bevorstehenden Weihnachtsbescherung und Christbaumstimmung nur verlegen sagen kann: „Ja, das ist nun also Weihnachten... An diesem Tage wurde der Heiland geboren ... ein sehr schönes Fest" und dann die Kinder unter Absingung „eines an Plattheit nicht leicht zu übertreffenden Verses" ins Weihnachtszimmer führt. Ein ehrlicher Tatsachenmensch, der er ist, verzichtet Fontane selber darauf, sich und andern etwas vorzutäuschen, was nicht vorhanden ist. Wo aber in andern der Gefühlsstrom sich ergießt, da spürt er sofort einen sauersüßen Geschmack auf der Zunge, und er spricht, wie gegenüber dem „Generalpächter der großen Liebesweltdomäne", Storm, von Sentimentalität.

Nichts bezeichnender als die Art, wie er die Märztage von 1848 erlebt. „Was dem deutschen Volk", schreibt Karl Schurz, der doch kein phantastischer Schwärmer war, „die Erinnerung an den Frühling 1848 besonders wert machen sollte, ist die begeisterte Opferwilligkeit für die große Sache, die damals mit seltener Allgemeinheit fast alle Bevölkerungsklassen durchdrang... Ich kannte in meiner Umgebung viele redliche Männer, Gelehrte, Studierende, Bürger, Bauern, Arbeiter... damals jeden Augenblick bereit, Stellung, Besitz, Aussichten, Leben, alles in die Schanze zu schlagen für die Freiheit des Volks und für die Ehre und Größe des Vaterlandes. Man respektierte den, der bereit war, sich für eine gute und große Idee totschlagen zu lassen." Wie erlebte Fontane diesen Sturm? Die Erzählung seines Prinzipals von den Vorgängen auf dem Schloßplatz kam ihm „so bourgeoishaft ledern" vor, daß er sich „mehr zum Lachen als zur Empörung gestimmt fühlte". Aber dann läßt er sich doch

von der erregten Menge fortreißen, versieht sich in der Requisitenkammer eines erstürmten Theaters mit einem Karabiner, läßt sich in einem Laden einen alten Lederhandschuh mit Pulver füllen und stellt sich an eine Barrikade. Da füllt er seinen Gewehrlauf mit dem Pulver, bis sein Nebenmann gutmütig und ganz ohne Ironie sagt: „Na, hören Sie . . .!" Sofort aber hört Fontane die Ironie heraus, fühlt die Ironie in der ganzen Situation: „alles, was ich bis dahin getan, stand im Lichte einer traurigen Kinderei vor mir, und der ganze Winkelriedunsinn fiel mir schwer auf die Seele".

Wer so schreibt, könnte ein Philister heißen, sofern ein Philister der ist, der immer dafür sorgt, daß er die Tatsachen auf seiner Seite hat und sich nicht auf Wechsel auf unbestimmte Zeit einläßt. Fontane selber ist geneigt, dieses Wesen als märkisch zu bezeichnen. „Die Märker", sagt er selber, „sind gesunden Geistes und unbestechlichen Gefühls, nüchtern, charaktervoll und anstellig, anstellig auch in Kunst, Wissenschaft und Religion, aber sie sind ohne rechte Begeisterungsfähigkeit und vor allem ohne rechte Liebenswürdigkeit." Die Gestalt eines andern Märkers, des Aufklärers Friedrich Nicolai, der Goethes Werther so übel persiflierte, taucht am Horizont auf. Und doch war Fontane weder von seiten des Vaters noch der Mutter Märker, sondern die Familie des Vaters war ursprünglich in der Gascogne zu Hause, der Heimat toller Spaßmacher und abenteuerlicher Bohemiens, und er, der unübertreffliche Anekdotenerzähler, fühlte das Gascognerblut wie sein Vater in sich. Aber auch der Mutter Sinn für gesellschaftliche Ordnung. Und da er die Zerrüttung des väterlichen Lebens vor Augen hatte, mußte er die Ordnung und feste Fügung des Lebens, das ihn in Preußen rings umgab, über alles schätzen. Er, der die längste Zeit wie der Vogel auf dem Zweige lebte, liebte das Solide. Er war ein Bourgeois, nicht im politischen, aber im moralischen Sinne, und all sein Spott über die Bourgeois beweist es nur noch mehr, daß er einer war. Er war kein süddeutscher Demokrat, sondern ein preußischer Bürger mit festgeprägtem Standesbewußtsein nach oben und unten. Sein Erlebnis der Achtundvierziger Revolution scheidet ihn von den politischen Dichtern wie Freiligrath und auch G. Keller. Aber er hätte auch kaum aus Gefühlsgründen die Heimat verlassen, wie Storm. Er war ein Zeitgenosse bismarckscher Real- und Opportunitätspolitik.

Sein ehrlicher Tatsachensinn bewahrte ihn davor, sich als Dichter zu überschätzen. Er sei keine große und keine reiche Dichternatur. „Ich bin eine gute Sorte Sonntagsdichter, der sein Pensum Wochenarbeit zu machen und dann einen Reim zu schreiben hat, wenn ihm Gott einen gibt, der aber die Welt nicht weiter kränkt, wenn er's unterläßt." Die Kraft des Gemütes ist ihm versagt, aus dessen Boden neues Leben sprießt. Es quillt und drängt bei ihm nirgends. Es tröpfelt nur. Seine Natur ist trocken und etwas spröde, wie der

Sandboden der Mark. Aber er besitzt zweierlei zum Dichter: Geist und einen hervorragenden Stilsinn.

So sehr er Tatsachenmensch ist und auf Wirklichkeitscharakteristik ausgeht: er weiß, rein objektive Darstellung bloßer Tatsächlichkeit ist unkünstlerisch, weil die Kunst es mit der Darstellung des persönlichen Wirklichkeitserlebnisses zu tun hat. Die Wirklichkeit umzubilden, verwehrt ihm sein Sinn für das Positive. So arbeitet er mit Lichtwirkung. Seine ganze Kunst ist Beleuchtungstechnik. Er läßt seinen reichen Geist um die Dinge spielen, und charakterisiert sie so. Sein Geist ist aber wesentlich Ironie, die einen weiten Erfahrungskreis erhellt. Wo die Ironie nicht mehr am Platze ist, verzichtet er überhaupt aufs Wort. Leidenschaftliche Szenen in seinen Romanen läßt er fast immer im Dunkel; sie gelängen ihm doch nicht.

An dieser Entsagung ist sein hervorragender Stilsinn beteiligt, der im Grunde nichts ist als kluge Ehrlichkeit gegen sich und gegenüber dem Stoffe. In seinen Gedichten hört man keine falschen Töne. Die lyrischen klingen überhaupt nicht. Ist ihr Stoff rein persönlich, zum Beispiel Liebe, so geben sie ein Geräusch von sich, wie angeschlagene Tongefäße. Es fehlt ihnen jeglicher Schmelz und die unmittelbare Sprache des Herzens. Sie sind gedacht, nicht gefühlt. Aus dem Zyklus „In Hangen und Bangen" heißt eine Strophe:

Ach, daß ich dich so heiß ersehne,
Weckt aller Himmel Widerspruch,
Und jede neue bittre Träne
Macht tiefer nur den Friedensbruch.

Wie bleibt da alles abstrakt, verstandesmäßig: der „Himmel Widerspruch"; die Träne, die den Friedensbruch „tiefer macht"! Jedes Bild zeigt nur den Mangel an innerer Anschauung. Das Gefühlsleben, auch wo es da ist, kann sich als solches nicht aussprechen. Es ist zu spröde. Es mißtraut seiner eigenen Kraft. Erst wenn es öfter gewirkt und sich der Kontrolle des Verstandes unterzogen hat, wenn es Erfahrung geworden ist, wagt es sich hervor, ist aber dann freilich nicht mehr Gefühl. Daher geht ein gnomischer Zug durch Fontanes Lyrik: die Gedichte enthalten entweder reine psychologische Analyse oder Lebensregeln.

Besser gelingen ihm Naturstimmungsbilder. Denn hier sieht sich Fontane einer äußeren tatsächlichen Wirklichkeit gegenüber; er muß nicht ins eigene dunkle Innere greifen. Hier kann er seine Kunst der Charakteristik spielen lassen. Sie sind freilich, weil sie nicht Gefühlserlebnisse der Natur, sondern nur gut belichtete Aufnahmen darstellen, auch wenig persönlich. Im besten Fall geistreiche Epigramme, wie „Mittag":

Am Waldessaume träumt die Föhre,
Am Himmel weiße Wölkchen nur;
Es ist so still, daß ich sie höre
Die tiefe Stille der Natur.

Rings Sonnenschein auf Wies' und Wegen,
Die Wipfel stumm, kein Lüftchen wach,
Und doch, es klingt, als ström' ein Regen
Leis tönend auf das Blätterdach.

Diese mißtrauische Scheu vor der Bloßlegung des eigenen Gefühlslebens drängt Fontane zur Ballade. Hier kann sein Gefühl sich an äußerem, fremdem Geschehen entzünden. Hier kann der Tatsachenhunger des Realisten gestillt werden. Hier kann der Bourgeois, der im Leben es gehen läßt, wie es geht, und für die Winkelriedstat nur Ironie übrig hat, sein Gespräch „von Krieg und Kriegsgeschrei" führen, und damit zugleich seinen Beitrag leisten zu dem Kriegsheldentum seiner realpolitischen Zeit. Hier endlich kann er seine Beleuchtungstechnik virtuos spielen lassen.

Er selber hat seine Balladen nach der geographischen Herkunft der Stoffe geordnet in nordische, englisch-schottische (zu denen auch die freien Umdichtungen aus dem Englischen zu zählen sind) und deutsche, im besondern märkisch-preußische. Das ist eine sehr praktische Gruppierung, und zugleich steckt darin, ob bewußt oder nicht, das Geständnis der Wichtigkeit des objektiven Stoffes. Die nordischen Stoffe lagen seiner Natur weniger als die englisch-schottischen und die märkisch-preußischen. Unter den englisch-schottischen Balladen sind „Archibald Douglas", „Die Brück' am Tay" und „John Maynard" — die allerdings nur mittelbar dazu gehört — besonders bekannt geworden; von den deutschen und märkisch-preußischen „Schloß Eger", „Prinz Louis Ferdinand" und die Balladen auf die Feldherren des alten Fritz.

Eine mehr innerliche Gruppierung nach Art und Behandlung der Stoffe mag geschichtliche Stimmungsbilder, Anekdoten, Charakteristiken geschichtlicher Personen und eigentliche Balladen, d. h. knappe Darstellungen von Handlungen und Konflikten unterscheiden. Die geschichtlichen Stimmungsbilder sind lyrisch gefärbte Selbstauseinandersetzungen von Personen und Situationen. „Cromwells letzte Nacht" gehört dazu. Es ist eine Art dramatischer Monolog. In der letzten Nacht vor seinem Tode ist Cromwell die Gestalt des hingerichteten Königs Karl I. im Traum erschienen. Nun erwägt er aufs neue das Für und Wider der Hinrichtung und ihre Folgen. Die Anekdoten zeigen die glänzende Kunst Fontanes, in pointierter und abgerundeter Kürze irgendeine typische Lebenstatsache darzulegen. So erzählt „Contenti estote" von einer Konsultation des jungen Tieck bei dem berühmten Arzt Reil. Tieck fühlt sich leidend, aber überall, wo Reil antippt: Verdauung, Herz, Schlaf, ist er gesund. Da meint Reil:

Ihre Krankheit ist nichts als ein krankhaft Verlangen,
Es ist Ihnen immer zu gut gegangen,
Ein bißchen mehr Sorge bei schmalerem Brote,
Das fehlt Ihnen, Freund. Contenti estote.

Die Charakteristiken historischer Personen entbehren der eigentlichen Handlung und fangen auch nicht eine Situation auf. Sie sind Extrakt von Geschichte und Biographie, gelegentlich mit Verwendung anekdotischer Züge. Hierher gehören die Porträts preußischer Generäle, wie „Der alte Derfflinger", „Der alte Dessauer", „Der alte Ziethen", „Seydlitz". Die eigentlichen Balladen erzählen von Treue, kriegerischer Tat oder sonstigem Heldentum. Fontane beschränkt sich dabei, als echter Realist, nicht auf Geschichte und Sage. Er holt den Stoff, wo er ihn findet, von der Straße, aus der Zeitung. „Die Brück' am Tay" schildert aus frischem Eindruck ein Eisenbahnunglück infolge des Einsturzes der Taybrücke bei Dundee in Schottland am 28. Dezember 1879; „John Maynard" die Rettung eines Passagierdampfers auf dem Eriesee durch die Geistesgegenwart des Kapitäns und die Selbstaufopferung des Steuermanns John Maynard.

In seinem Verhältnis zum Stoffe ist Fontane durchaus Realist: Finder, nicht Erfinder, um eine Formulierung Spielhagens zu verwenden. „Alles was wir wissen," sagt er einmal, „wissen wir überhaupt mehr historisch als aus persönlichem Erlebnis. Der ‚Bericht' ist beinahe alles. Alles ist Akten- oder Buch- oder Zeitungswissen, auch in den intimsten Fragen." Ihm fehlt die mythologisierende Phantasie Goethes oder Mörikes. Er sieht auch nicht, wie Goethe in der „Braut von Korinth", geschichtliche Ideen, Kulturauseinandersetzungen in die Stoffe hinein oder veranschaulicht wie Schiller moralische Gedanken. Er verzichtet auch im allgemeinen auf stoffliche Zutaten zu der gegebenen Stoffvorlage. Was er gibt, ist künstlerisches Arrangement, Ausarbeitung des Stoffes nach der Richtung des scharf charakteristischen, pointierten, wirkungsvollen Vortrages. Es gilt allgemein, was er einmal sagt: „Mir war der Stoff gegeben; ich habe nur gesichtet und versifiziert." Eigentlich sind auch seine Balladen gesteigerte historische Anekdoten: Geschichte in nuce, scharfgeschnittene Radierungen; man merkt ihnen an, daß Fontane ein Zeit- und Gesinnungsgenosse von Adolf Menzel war. Wo er die ihm durch seine Natur gezogene Grenze der künstlerischen Aufarbeitung gegebener Stoffe überschreitet, verliert er die Sicherheit des Stiles. So ist es doch wohl ein Fehlgriff, daß er in der „Brück' am Tay" um den Vorgang des Eisenbahnunglücks als mythologische Arabeske das Hexenmotiv aus dem Macbeth geschlungen hat, um ihn ins Zwielicht des Grausigen, Spukhaften zu rücken: die Naturgeister haben ihre Lust daran, das „Gebilde aus Menschenhand" zu zerstören. Aber wie paßt ins Eisenbahnzeitalter die mittelalterliche Hexenwelt? Ist sie, wo niemand mehr an Geister glaubt, mehr als äußerlicher Apparat, ähnlich dem Göttermechanismus bei Vergil? Und dann, wozu bedarf es noch der Hexen, wo die Motivierung der Katastrophe von uns in rein technischer Unzulänglichkeit gesucht

und gefunden wird? So bleibt das Motiv bloße Stimmungsmache und wirkt unwahr.

Im einzelnen mag man nach ihrer Kunstform die Balladen in drei Gruppen teilen. Die einen, frühesten, bilden die Volksballaden der Romantiker nach. „Treu-Lieschen", „Silvester-Nacht", der Zyklus „Von der schönen Rosamunde" gehören zu ihnen. Man erkennt Fontane in ihnen noch nicht. Sie sind zu breit, die Silhouette des Geschehens zu wenig scharf gezogen und eigentümlich. Die zweite Gruppe bildet, dem Beispiel von Strachwitz folgend, den Stil der englischen Volksballade weiter, die Fontane 1848 aus Percys Reliques und Scotts „Minstrelsy of the Scottish border" kennen gelernt hat. Die beiden Bücher haben auf Jahre hin seine Richtung und seinen Geschmack bestimmt. Die frische Keckheit und freie Biegsamkeit der Chevy Chase-Strophe — er hat selber von der Chevy-Jagd eine vortreffliche Neudichtung angefertigt — sagten ihm besonders zu. In ihr konnte seine Lust an der Heldentat und seine Neigung zu effektvoller und witziger Knappheit sich ausleben. Großes Geschehen ließ sich damit ohne Pathos und Sentimentalität, mit kräftig impressionistischer Heraushebung des Tatsächlichen, darstellen. Sie ist für Fontane so bezeichnend, wie die erneuerte Nibelungenstrophe für Uhland und die pathetischen, jambischen und trochäischen Langverse für Freiligrath. „Archibald Douglas" ist in ihr geschrieben. Aber auch Balladen in andern Strophenformen gehören hierher, sofern diese nur, nach Art der Chevy Chase-Strophe, voll sprühenden Lebens und charakteristischer Schlagkraft sind, so „Schloß Eger" und „Prinz Louis Ferdinand": „Schloß Eger" ist aus dem Anfang von Schillers Wallenstein V 4 hervorgewachsen:

Dem Grafen Terzky und dem Feldmarschall
Wird ein Bankett gegeben auf dem Schloß.
. . . . . Dies Geschlecht
Kann sich nicht anders freuen als bei Tisch. —

Barock in Diktion und Rhythmus und unendlich beweglich: flackernd wie die Kerzen, die das Gelage beleuchten, gröhlend wie der heisere Illo, sausend wie die Klingen, die sich kreuzen, und dann wieder wortkarg und verhalten, wie der Tod, der am Tisch sitzt. Einfacher ist „Prinz Louis Ferdinand", aber als historische Charakteristik ebenso treffend. Diktion und Rhythmus biegsam wie eine Degenklinge aus spanischem Stahl, stärkste Spannung aushaltend, und erst beim Übermaß zerbrechend.

Die Kunstform der dritten Gruppe ist die von Scherenbergs „Verlorenem Sohn", den Fontane so sehr bewundert hat. Sie ist rein impressionistisch. Die durchgehende Strophenform und die Einheit des Metrums sind aufgegeben. Der Stimmungsgehalt des Einzelbildes diktiert Metrum und Sprache. Wuchtige Herausarbeitung der Anschauung ist alles. Der Vortrag ist ganz auf die Wirkung gestellt. „Die Brück' am Tay" und „John Maynard" sind die vir-

tuosen Meisterstücke dieses Stiles. Beide gleich gebaut. Ein Rahmen: in der „Brück' am Tay" die Hexenzusammenkunft, in „John Maynard" der Preis des Steuermanns, am Anfang als Antwort auf die Frage irgendeines Fremden bei der Beerdigungsfeier, am Schlusse als Schilderung der Feier und Inschrift des Denkmals. Beide Stücke schließen sich jeweils inhaltlich eng zusammen und beziehen sich sprachlich aufeinander. In diesen Rahmen ist ein Mittelstück eingelegt. Dreiteilig in der „Brück' am Tay"; zuerst die Situation im Brücknershause, wo die Eltern den Sohn zur Weihnachtfeier erwarten, dann das Bild des herfausenden Zuges und des Stolzes seines Führers, und zuletzt, vom Brückenhaus aus erlebt, der Einsturz der Brücke unter dem Zug. Zweiteilig in „John Maynard": zuerst die Schilderung der Fahrt der Schwalbe, dann das Ergebnis: die Rettung. Bewundernswert in beiden Gedichten Syntax, Wortwahl, Rhythmus und Vortrag: Die Schilderung der Fahrt der „Schwalbe" gibt, gemütlich plaudernd, zuerst ein Bild von dem bunten Leben an Bord des Schiffes. Der Schrei „Feuer" zerreißt die Gemütlichkeit jäh, und nun wird mit meisterhafter Steigerung — dreißig Minuten; zwanzig Minuten; fünfzehn, zehn Minuten — die wachsende Spannung gemalt. Im Gegensatz dazu dann der knappe Bericht des Ergebnisses: zwei Zeilen; vier kurze Hauptsätze; Subjekt, Prädikat, Hilfszeitwörter weggelassen. Aber jedes Wort sitzt wie ein wohlgezielter Hammerschlag. Und wie virtuos ist die rhythmische Bewegung! Man vernimmt in den Versen, die die Fahrt der „Schwalbe" schildern, das flutende Wogen und Rauschen der Wellen und fühlt das muntere Treiben an Bord. Nach Ausbruch des Feuers wird der Rhythmus beklemmend, stoßweise. In den Versen:

Alle Glocken gehn; ihre Töne schwell'n
Himmelan aus Kirchen und Kapell'n

hört man das Läuten der festlichen Glocken, in dem „ll'n" des Reimes „schwell'n — Kapell'n" das nachhallende Tönen des Erzes zwischen den einzelnen Schlägen der Glockenschwengel.

So endet Fontanes Balladenkunst bei raffiniertestem Impressionismus. Seine trefflichsten Balladen stehen jenseits der Lyrik. Der Dichter stellt seine Persönlichkeit völlig in den Dienst des Vorganges, den wir mit der ganzen Wucht des wirklichen Geschehens erleben sollen. Auch in der Ballade hat sich, wie in der Prosaepik um 1880, die Vermischung des epischen mit dem dramatischen Stile vollzogen. Wirklichkeitsillusion ist erreicht, so weit es der Dichtung, ohne das Bühnenbild, überhaupt möglich ist.

Es ist der Stil, in den im Zeitalter Bismarckscher Realpolitik die Ballade der Tunneldichter notwendig auslaufen mußte. Er leitet damit unmittelbar zum Naturalismus über, der kurz nach dem Entstehen der „Brück' am Tay" und des „John Maynard" in Berlin seinen Einzug hielt.

Achtes Kapitel.

Die Münchener Dichterschule.

Zwei Wege gibt es, zu der gehaltvollen Einfachheit und vergeistigten Größe eines klassischen Stiles zu gelangen: durch Neuerleben und durch Nachahmen. Neuerlebt haben ihn in der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem Hebbel, Keller, Storm. Von der Wirklichkeit sind sie ausgegangen. Stoff ihrer Zeit haben sie, jeder nach dem Pulsschlag seines Temperamentes und der Weite seines Geistes, dargestellt. In dem lebendig Bewegten haben sie das ruhend Wesenhafte, in dem Verworrenen das Einheitliche, in dem Gebrochenen das Gerade, in dem Werdenden die Ideen erkannt und so das neue, vom Strom der Zeit getragene Erleben der Gegenwart in die Ewigkeit des Geistigen erhoben. Sie haben damit ursprüngliche Kunst geschaffen. Nachgeahmt haben ihn die Epigonen, die man nach der Stadt, die eine Zeitlang ihnen zum Sammelort wurde, die Münchener Dichterschule nennt: im wesentlichen Geibel, Heyse, Leuthold, Lingg, Bodenstedt, Grosse, Schack. Meist oder ausschließlich in offenem oder verstecktem Widerspruch gegen das zeitlich Bedingte der Wirklichkeit, die sie umgab, haben sie sich entwickelt und ihre Werke geschaffen. Die Wirklichkeit, wie sie sich damals in den Großtaten der Technik und Industrie entfaltete und Tausende, ja Millionen der Volksgenossen in ihren Bann zog — diese Wirklichkeit war ihnen das Häßliche, Banale, Alltägliche, Trockene und Kleinliche. Denn sie waren aufgewachsen in der Verehrung der Geisteswelt, wie sie sie in den Werken der großen Dichter und Denker fanden, einer abstrahierten Wirklichkeit, und waren enttäuscht, daß die Gegenwart nicht zu dem Bilde paßte. Statt, wie die echten Idealisten, die leitenden Gesetzmäßigkeiten in der Wirklichkeit aufzuspüren und darnach geistiges Leben aus dem Ursprünglichen zu schaffen, flüchteten sie sich aus der Wirklichkeit, deren Wert sie verkannten, in ein Ideenreich, worin der Gehalt einer abgelebten Vergangenheit seinen Ausdruck gefunden hatte. Statt aus der Forderung und Erfüllung des Tages eine neue Kunstform herauswachsen zu lassen, ahmten sie die Kunstformen einer vergangenen Zeit nach. Sie standen so als Aufnehmende und Schaffende jenseits des Lebens, weil sie keine Saugorgane für die Wirklichkeit besaßen. Schwäche und Schein sind die Wurzeln ihres Schaffens, und indem sie sich, zum Teil nicht ohne hochmütige Überhebung über die „Realisten", „Idealisten" nannten, waren sie es nur in der Gebärde, nicht im Wesen. Ihr Schaffen zeigt, gerade mit seiner inneren Unkraft, daß in Wahrheit der Realismus die bestimmende Kunst der Zeit war, wie ja stets die wahre Kunst von den Bedürfnissen der Wirklichkeit ausgegangen ist.

In der Natur ist jedes lebendige Wesen vom andern unterschieden. Auch von den Wirklichkeitsdichtern stellt jeder eine Welt

für sich dar. Gottfried Keller z. B. war höchst empfindlich, wo nur der Schein vorschwebte, er sei nicht originell. Was sich dagegen vom Boden der Wirklichkeit loslöst, verliert auch ihre bildenden Kräfte und verblaßt zum Allgemeinen, Gleichförmigen. In der bloßen Idee ist alles eins. Nur die sinnliche Welt differenziert.

So erklärt sich doch wohl die Gleichartigkeit bei den Münchenern. Geborene Naturpoeten bringen es nie über sich, im Verein zu dichten, schon weil ihnen der Glauben eingepflanzt ist, jeder Vogel müsse singen, wie ihm der Schnabel gewachsen sei. Die Münchener aber tun sich zu einer eigentlichen Dichterschule zusammen, die sich, gleich den Meistersingerschulen, ihre Tabulatur als ästhetischen Kodex schafft, dem sich der einzelne unterwirft.

Schon ihre Lebensläufe haben manches Gemeinsame. Sie zeigen bei gelegentlich reichem Lebensstoffe doch die Unfähigkeit zu erleben und, damit zusammenhängend, Scheu vor dem Tatsächlichen und der bürgerlichen Berufsarbeit, es sei denn die des Journalisten. Sie sind alle der Ansicht, daß der Dichter nur in völliger Freiheit gedeihe und in einem nobile far niente, das erst das Schaffen der Phantasie und den Fleiß der Feder ermöglichte. Wie ausdruckslos und konventionell ist die Lebenslinie Emanuel Geibels, ihres Hauptes und Meisters, wie unsagbar leer seine Biographie, trotz aller Mühe, die man sich gegeben hat, durch sorgfältigst zusammengetragene Einzelheiten Fülle und Gehalt in sie zu bringen! Geboren 1815 in Lübeck als Sohn eines poetisch begabten Geistlichen, durchläuft er als Musterschüler das Gymnasium seiner Vaterstadt, dessen Direktor von ihm sagt, er besitze eine Herrschaft über Sprache und Versbau, wie sie bei keinem andern Dichter, selbst bei Goethe nicht, sich finde, und verläßt es als primus omnium. Er studiert zuerst, auf den Wunsch des Vaters, Theologie in Bonn, dann klassische Philologie in Berlin, ohne doch im tiefsten befriedigt zu sein. Und wie ihm, weil er selber so durchaus musterhaft war, stets zur rechten Zeit, wenn sein Lebensschifflein festgefahren war, es Gönner wieder flottgemacht haben, so verschaffte ihm Bettina von Arnim die Stelle eines Hauslehrers bei dem russischen Gesandten in Athen, dem Fürsten Katakazy. So durfte er das Land der Griechen mit den Augen schauen, das er mit der Seele gesucht. Vom Mai 1838 bis zum Frühjahr 1840 weilte er in dem klassischen Lande. Der Aufenthalt wurde ihm nur das, was dem ersten besten klassischen Philologen die Studienreise ist, aber nicht, was dem Künstler ein Erlebnis bedeutet. 1840 ließ er seine ersten „Gedichte" erscheinen. Ein Dutzend Jahre verlebte er nun, durch ein Ehrengehalt Friedrich Wilhelms IV. äußerlich über Wasser gehalten, bald in Lübeck, bald bei Gönnern, bald am Rhein in St. Goar, wo er im Sommer 1843 mit Freiligrath zusammen war, immer schöngeistig beschäftigt, dichtend, — 1847 erschienen die „Juniuslieder" — improvisierend,

schwärmend und sich anschwärmen lassend, dazwischen etwa an der heimischen Schule sich als Lehrer versuchend, ohne Befriedigung und nachhaltigen Erfolg: im Grunde eine höchst gehaltlose Existenz. Da berief ihn König Maximilian II. 1852 als Honorarprofessor für deutsche Literatur und Metrik nach München. Hier war der Sohn der freien Reichsstadt am richtigen Platze, trotz allen Beschwerden und Klagen, die weniger in seiner Stellung und Amtsverpflichtung, als dem Gefühle künstlerischer Unkraft begründet waren. Der Tod seines Gönners 1864 lockerte sein Verhältnis zum Hofe, und 1868 führte ein Huldigungsgedicht an König Wilhelm von Preußen bei seinem Besuche in Lübeck zur Trennung von München. Die Errichtung des Deutschen Reiches feierten seine „Heroldsrufe" (1871). Als Pensionär Preußens verbrachte er den Lebensrest in der Heimatstadt, von Krankheit viel geplagt. Er starb 1884.

Gottfried Keller spricht einmal von des jungen Paul Heyse „strikter Goethetuerei". Das Wort paßt auf die Münchener überhaupt. Sie leben alle dem „großen Heiden" Goethe nach, in dem die Antike wiedererstanden schien. Ihrer aller Leben und Schaffen ist durch zwei Momente bestimmt: die Reise nach dem Süden und den Kreislauf um die gnadenspendende Sonne eines Fürsten, sei es als Planet oder als Satellit eines Planeten.

Die Reise nach dem Süden vollendete den Künstler. Auch für die andern steht eine Reise nach dem Süden im Mittelpunkt ihres Lebens. Heyse, Grosse, Lingg und Leuthold gingen nach Italien, Bodenstedt nach Moskau und dem Kaukasus, Schack bereiste Italien, Griechenland und den Orient. Für alle gilt, was Julius Grosse von dem Eindruck seiner Italienfahrt bekennt: „Der damaligen Generation bedeutete eine Reise nach Italien wirklich noch eine geistige Wiedergeburt, eine Vertiefung moderner Weltanschauung nach dem Uralten (!), aus den Schranken des Nationalen nach dem rein Menschlichen hin. Dem deutschen Gretchen folgt die Auferstehung der Helena. Diese typische Evolution Goethes im „Faust" muß jeder auf seine Weise erleben... Wer sie erfahren, der zählt zu jener kleinen Gemeinde, die ihre letzten geistigen Weihen in Italien empfangen und gleichsam auf Goethes Namen eingeschworen ist." Der Hof oder die Nähe des Hofes gab den Schaffenden Unterhalt oder doch wenigstens die Lebensluft, die sie bedurften. Alle fanden sich, wie Goethe in Weimar, zur rechten Stunde in München ein, Heyse, Bodenstedt und Lingg wie Geibel als Pensionäre des Königs, Schack auf dessen Einladung, Grosse und Leuthold als Journalisten und Literaten.

König Max war 1848 seinem Vater Ludwig I. auf dem bayrischen Throne gefolgt. Hatte sein Vater, der Goethes Freundschaft genossen und in Rom für die Antike geschwärmt, München zu einer Pflegestätte der bildenden Kunst erhoben und mit Prunkbauten in antikem

Stile dafür gekennzeichnet, so strebte sein Sohn darnach, über seine Hauptstadt den Glanz von Wissenschaft und Dichtung auszugießen. Er berief Gelehrte, wie Liebig und Heinrich von Sybel, und Dichter in seine Nähe. Seine eigentliche Liebe galt der Geschichte. Er war es, der die historische Kommission der bayrischen Akademie gründete und zu ihrem ersten Vorsitzenden Ranke ernannte. In dem Studium der Geschichte suchte er sich über den Sinn der Gegenwart zu unterrichten, um „für sein staatsmännisches Geschäft Aufklärungen und Lehren aus der Betrachtung abgeschlossener politischer Entwicklungen zu schöpfen". So weise dies Streben ist, es zeugte nicht von schöpferischer Kraft, sondern von politischem Epigonentum.

In Wahrheit stand der Herrscher den lebengestaltenden Mächten durchaus fremd gegenüber. Nichts bekundet diese Fremdheit eindringlicher, als der von ihm mit Leidenschaft und Hartnäckigkeit verfolgte Plan, einen neuen Baustil zu schaffen. Er lud am 21. April 1855 alle bedeutenderen Architekten Münchens zu einem seiner Symposien ein und veranlaßte sie, sich darüber zu äußern. Er ließ sich ein paar Jahre später durch Heyse einen Aufsatz über diese Idee anfertigen und forderte durch ein Rundschreiben die hervorragendsten deutschen Architekten zu Gutachten darüber auf. So gänzlich fehlte ihm der Sinn für das Wesen des Schöpferischen.

Mit dieser wohlgemeinten Schwärmerei für Geist und Kunst wurde er der Beschirmer von Dichtern, deren Schaffen sich nur vom Geistigen nährte und die in dem Geistigen das Ideale, d. h. das über der erbärmlichen Wirklichkeit Schwebende sahen. Der Epigonenfürst wurde der Mäcen der Epigonendichter. Nicht einmal die Idee, Dichter und Gelehrte um sich zu sammeln, war originell. Weimar war das Vorbild. Aber was am Hofe Karl Augusts naturmäßig gewachsen war, wurde in München künstlich geschaffen.

Denn was an autochthoner Literatur in der bayrischen Hauptstadt bereits vorhanden war, trug ein völlig anderes Antlitz. Die 1844 von Braun und Schneider gegründeten „Fliegenden Blätter" waren Münchener Eigengewächs. Ihre harmlose Heiterkeit, die jederzeit auch bereit war, in tränenreiche Empfindsamkeit umzukippen, war die seelische Atmosphäre der eingeborenen Literaten, unter denen der Dialektdichter Franz von Kobell und Graf Franz Pocci, der Verfasser von Kasperldramen, hervorragen. Statt diese Triebe zu pflegen und unter der Sonne fürstlicher Gunst zu größerer Kunst reifen zu lassen, strebte König Max auch in der Dichtung einen neuen Stil zu schaffen und zog zum Ärger der Einheimischen fremde, zum großen Teil norddeutsche Dichter „idealistischer" Richtung in seine Nähe. So war die „Münchener" Dichtung von Anfang an eine künstliche Pflanze, die ihre Nahrung weder aus der Erde noch aus der Luft zog.

Von Zeit zu Zeit, in den ersten Jahren oft alle paar Tage, sam-

melte der König die Gelehrten und Dichter nebst einigen Herren des Hofes um sich zu zwanglosen Gesellschaften, den sogenannten Symposien — Platos klassisches Gastmahl war das Vorbild! Es wurden wissenschaftliche Fragen durchgesprochen, Vorträge gehalten, neue Werke vorgelesen und die Meinungen der Mitglieder sorgfältig protokolliert. Neben dieser königlichen Gelehrten- und Dichtergesellschaft fanden sich die Dichter außerdem noch allein in dem Verein „Krokodil" zusammen. Auch dies nicht eine Neuschöpfung, vielmehr ein Ableger des Tunnels über der Spree, dem Geibel und Heyse in ihrer Berliner Zeit angehört hatten. Dem „Krokodil" hatte ein Gedicht H. Linggs den Namen gegeben, „Das Krokodil zu Singapur":

Im heilgen Teich zu Singapur
Da liegt ein altes Krokodil
Von äußerst grämlicher Natur
Und kaut an einem Lotosstiel.

Es ist ganz alt und völlig blind,
Und wenn es einmal friert des Nachts,
So weint es wie ein kleines Kind,
Doch wenn ein schöner Tag ist, lacht's.

In dem Krokodil verkehrten auch die Dichter, die nicht zum höheren Kreise der Symposiasten gehörten, so Heinrich Leuthold, Julius Grosse und eine Zeitlang Scheffel. Man kam, wie im „Tunnel", wöchentlich ein paar Nachmittagsstunden in einem Wirtshaus zusammen, las Neues vor und kritisierte es. Den formellen Vorsitz führte Heyse, das literarische Urteil bestimmte Geibel. Denn ihm gehörte die Gunst des Königs und er war die eindrücklichste und schwungvollste Persönlichkeit, der auch bei Gelegenheit die gewalttätige Gebärde nicht fremd war. So wurde er das Haupt der Münchener Dichterschule, als deren literarisches Denkmal er 1862 das Münchener Dichterbuch erstellte. Wilhelm Hertz, Graf Schack, Geibel, Scheffel, Bodenstedt, Grosse, Melchior Meyr, Dahn, Leuthold, Lingg, Hans Hopfen und Heyse sind von bekannteren Poeten darin vertreten. Geibels Geschmack beherrscht es durchaus; denn er hatte mit den Beiträgen völlig als Diktator geschaltet und sie, wie die Leutholds, so lange und gründlich poliert, bis sie die glänzende Glätte seines Stiles erhielten. So ist der Inhalt dieser Anthologie von einer rührenden Einstimmigkeit nach Stoff, Ton und Stil: Geschichte, Sage, Liebe, Natur werden überall in gleichen glatten, wohlgebauten Versen von schwungvoller Haltung besungen. Selten springt ein Ton aus der Reihe. Einen durchaus eigenen hat eigentlich nur Scheffel. Die ganze Schar macht den Eindruck einer Klasse von Musterschülern, die ihr Lehrer wohl dressiert hat.

Schulluft weht durch diese ganze Poesie. Wieder, wie zur Zeit des Horaz und im 17. Jahrhundert, kann man vom doctus poeta sprechen. Das deutsche Gymnasium, das damals eine so hervorragende und erfolgreiche Bildungsstätte des Volkes war, wirkte bei

diesen Poeten ihr ganzes Leben lang nach. Wie in ihm die Schüler nicht aus und zu dem unmittelbaren Leben erzogen wurden, sondern das klassische Altertum die Welt war, in der sie atmeten, so auch für die Dichter. Eine Renaissance hatten sie geschaffen, die ebenso künstlich war, wie die frühere einem Lebensbedürfnis entsprang. An der aktuellen Dichtung der Jungdeutschen und der politischen Lyriker hatten die friedlichen Sänger niemals Geschmack gehabt. Nun, seit 1848, hatte sie sich völlig überlebt. In weiten Kreisen des deutschen Volkes sehnte man sich nach Einkehr, Traulichkeit, Familien- und Privatleben. Ruhe war wieder nicht nur die erste Pflicht, sondern auch die erste Lust des Bürgers geworden. Diesem gegenwartflüchtigen und familienhaften Zuge kamen die Münchener entgegen. Sie lebten, der Gegenwart fremd, mit Vorliebe im klassischen Altertum, oder dann im Orient und Mittelalter, allenfalls im Süden überhaupt. In ihren sogenannten Balladen, d. h. den Versifikationen von geschichtlichen Anekdoten und Sagen, boten sie der bildungsbeflissenen Familie Lehrstoff in edler Form. Durch Übersetzungen aus allen Sprachen vermittelten sie die Literaturschätze des Auslandes: Geibel gab 1852 mit Paul Heyse das „Spanische Liederbuch" heraus, mit Schack 1860 den „Romancero der Spanier und Portugiesen", mit Leuthold 1862 die „Fünf Bücher französischer Lyrik", 1875 das „Klassische Liederbuch". Heyse übersetzte aus dem Italienischen, Bodenstedt aus dem Russischen, Englischen, Persischen usw. Wo sie Eigenes gaben, beflissen sie sich der Sitten der guten Gesellschaft. An ihren Liebes- oder „Minne"-gedichten konnten die deutschen Backfische lernen, was Liebe war, ohne daß zu starke Glut sie erröten machte. Etwas Zahmes, Korrektes bei einem gewissen Schwung ist ihnen allen eigen, was bei dem einen und andern einen geheimen Zug ins Lüsterne nicht ausschließt, weil er sich mit dem sittlichen Firnis bürgerlichen Anstandes wohl verträgt.

Geibel selber gab durchaus den Ton an. Er war der Sitten- und Geschmacksrichter der Genossen und ihr Vertreter nach außen — eine Zeitlang eine literarische Großmacht. Er hatte das Kunststück fertig gebracht, ein angesehener lyrischer Dichter zu werden ohne Erlebnis und persönlichen Gehalt. Er war bis ins Tiefste seines Wesens Literatur und Bildung. Wie er in Bonn, als Student, sehnend vergangener Zeit gedachte, drückte er es in einem Briefe an Wilhelm Wattenbach so aus: „Ich habe Heimweh nach ihr, wie der Schweizer nach seinen Bergen, und denk' ich an sie zurück, da ist mir, als hört' ich das geheimnisvoll sehnsüchtige Alphorn erklingen, von dem Justinus Kerner singt." Weiter kann man das „als ob" des Gefühlsausdrucks kaum treiben. Aber so stellt sich bei ihm immer die literarische Erinnerung ein, wo wir die Sprache des Herzens erwarten. Er lebt durchaus und in jedem Betracht von der Nachahmung. Seine Vers- und Reimkunst, die ihn zum vielbewun-

derten Improvisator machte, ist nur deswegen so gewandt, weil sie nicht aus dem Urstoffe des Erlebnisses neu zu schaffen braucht, sondern von dem reichen Zustrom literarisch vorgebildeter Wendungen und Bilder lebt. Darin steckt ja auch der Schlüssel zu seinem beispiellosen Erfolg: es brauchte auch für den Leser kein Erlebnis noch Gehalt, um zu seinen Gedichten den Zugang zu finden.

Durchgeht man seine ersten Gedichte, so erscheinen sie dem Belesenen als förmliche Palimpseste. Zu Dutzenden schimmern Stellen aus den Dichtern des 18. und 19. Jahrhunderts zwischen Geibels eigenen Worten durch. Später erhält seine Sprache den Schein der Selbständigkeit, indem das fremde Gut nicht mehr so sichtbar eingeflochten, sondern mit dem Grundgewebe mehr organisch verwoben, assimiliert ist, und dann läßt ihn die jahrelange literarische Übung und die Ausbildung seines Urteils auch gelegentlich einen geistreichen Ausdruck eigener Prägung finden. Aber man spürt ihnen fast immer den Verstandesursprung an.

Denn seine ursprüngliche Gefühlskraft ist wenig stark, und nur wo er sanfte, elegische Stimmungen auf beschränktem Raume darstellt, gelingt ihm etwa ein stimmungsvolles lyrisches Epigramm, wie in den Juniusliedern „Für Musik“:

Nun die Schatten dunkeln,
Stern an Stern erwacht:
Welch ein Hauch der Sehnsucht
Flutet in der Nacht!

Durch das Meer der Träume
Steuert ohne Ruh,
Steuert meine Seele
Deiner Seele zu.

Die sich dir ergeben,
Nimm sie ganz dahin!
Ach, du weißt, daß nimmer
Ich mein eigen bin.

— wobei freilich das frühmittelalterliche „Dû bist mîn, ih bin dîn“ mit einer Eichendorffschen Sehnsuchtsstimmung eine glückliche Ehe eingegangen haben dürfte.

Wo er aber zu längerm Atemzuge ausholt, tritt als Gefühlsersatz die rhetorisch erhitzte Reflexion ein und seine Gedichte kommen denen Herweghs bedenklich nahe. Sind diese gereimte Leitartikel, so geben sich die Geibelschen — fast möchte man sagen — als Primaneraufsätze in Versen. Statt die Gefühle darzustellen, bedichtet und definiert er sie; statt uns den Duft der Rose vorzuzaubern und die Süße der Liebe schmecken und die Heiligkeit des Vaterlands uns spüren zu lassen, führt er aus, wie lieblich die Rose dufte, wie süß die Liebe sei und wie heilig die Vaterlandsliebe. Sein berühmtes „Minnelied“ ist gar kein Lied, sondern eine Kette von Definitionen („Denn Lieb' ist Wunder, Lieb' ist Gnade, Die wie der Tau vom Himmel fällt“), von Lehren („Wem er ein solches Gut beschieden, Der freue sich und sei getrost!“), von aufgezählten Naturgegenständen („Es gibt wohl vieles, was gefällt: der Mai ... die güldne Sonn' ... Rosenblut ... Lilienreis“) und von psychologischen Analysen

(„Und mit ihr kommt ein Bangen, Zagen, Ein Träumen, aller Welt versteckt; Mit Freuden mußt du Leide tragen . . .").

In den episch-lyrischen Stücken tritt, wo es sich nicht um bloße Anekdoten handelt, wie in der gut erzählten „Seeräubergeschichte", an die Stelle des epischen Gehaltes geistreich-gelehrte Schilderung. „Sanssouci" ist ein historischer Essai in Versen. Durch den Rokokopark, an der Voliere vorbei und über die orangenbekränzten Terrassen gelangen wir zu dem König Friedrich II., der vor dem Schlosse sitzt und mit dem Krückstock Zeichen in den Sand schreibt. Der König wird als Feldherr des Siebenjährigen Krieges, als Friedensfürst (Gesetzgeber, Dichter, Gesellschafter) charakterisiert. An den Kronprinzen mit seinem Flötenspiel und im Gegensatz gegen seinen Vater (Leutnant Katte!) wird erinnert und an die Zukunft Preußens als Vormacht Deutschlands. Das Verhältnis des Königs zur deutschen Literatur und die Ankündigung des jungen Goethe macht den Schluß. So bekommen wir in einer nach Gegensatzpaaren logisch gebauten Disposition eine ausgezeichnete Charakteristik des großen Königs, an der kein wesentlicher Zug fehlt, und es ist sehr geistreich, daß diese Charakteristik in Alexandrinern gegeben wird.

Dagegen ist der vielgenannte „Tod des Tiberius" (mit dem geistreichen Motiv des fortgeworfenen Szepters, das zu den Füßen des germanischen Wächters niederfällt) nicht viel mehr als eine rhetorisch aufgeputzte und pointierte historische Konstruktion, eine Prophezeiung ex eventu — Deutschland, die Erbschaft des Römerreiches antretend —, während der „Bildhauer des Hadrian" durch das tiefe und echte Gefühl des Nachgeborenseins ergreifende Wahrheit erhält.

Auch in Geibels Sprache wirkt gleichsam der Deutschunterricht der Schule fort. Er erstrebt durchaus Schönheit im Platenschen Sinne. Er verpönt alle niedern und banalen Wörter, mit denen Heine seiner Lyrik journalistische Nonchalance gegeben hatte, und begründet so eine künstlich erhöhte, schwungvolle, eine eigentlich „poetische" Diktion, die sich genau von der Prosa unterscheidet. Er wendet sich aber ebenso entschieden gegen die etwa bei Lenau beliebten Umstellungen von Subjekt und Prädikat und fordert natürlichen Fluß. Er verurteilt harte Elisionen, unnötige Flickwörter, unschöne Hiatus, falsche Reime und schiefe Bilder. So erreichte Geibel in seinen eigenen Gedichten einen hohen Grad von sprachlicher Glätte und verstand Verse zu bauen, die durchaus tadellos sind, aber leider nicht mehr. Indem er in den Symposien und im Krokodil gegenüber den Genossen diese Grundsätze leidenschaftlich verfocht und durch die Wucht seiner Stellung herrisch durchsetzte, zerstörte er bei manchen Ansätze eigener Natur.

Man kann diesen verhängnisvollen Einfluß Geibels vor allem bei dem begabtesten Lyriker des Münchener Kreises, Heinrich

Leutholds, erkennen. Seine Persönlichkeit paßt eigentlich am wenigsten in das biographische Durchschnittsschema jener Poeten. Er stammte nicht aus einer gebildeten Familie, er hat keinen bürgerlichen Lebenswandel geführt und keiner Hofgunst genossen. In dem zürcherischen Dorfe Wetzikon war er 1827 geboren. Der Vater war Senn, die Mutter eine leidenschaftliche, abenteuerliche Person, durch deren Schuld hauptsächlich die Ehe in die Brüche ging. Des begabten Knaben nahm sich ein Lehrer an. Unter Entbehrungen und mit fremder Hilfe erkämpfte er sich den Weg zum Studium der Rechte. Aber nun ward ihm seine Schönheit und Sinnlichkeit zum Verhängnis, und er führte ein Leben, das ihm als Künstler einzig angemessen schien, aber im Laufe der Zeit ihn zerstören mußte. Das Korpus juris war zu trocken, der Norden zu nüchtern. So zog er mit seiner Geliebten Caroline Schultheß nach dem sonnigen und kunstreichen Italien und dichtete dort Lieder voll romanischen Wohllautes. Nach der Rückkehr folgte er dem Rat Jakob Burckhardts, der doch wohl sein Talent und auch seinen Charakter überschätzte, und wurde Literat. Nun tauchte er in München auf und fand Eingang im Krokodil. Das Leben für sich und die Geliebte samt ihrem Kinde fristete er durch Zeitungsartikel, später als Redakteur an nationalliberalen Zeitungen in Frankfurt und Stuttgart. Der Heimat ward er so immer mehr entfremdet. Schwere Krankheit zehrte an seinem Körper, Trübsinn verdüsterte sein Gemüt. Vielleicht hätte ein entschiedener Erfolg ihn retten können. Aber er besaß selber nicht die Kraft, ihn herbeizuführen. So sank er immer tiefer in Trunksucht, Bitterkeit und Verzweiflung. Noch einmal bestrich ihn ein schiefer Strahl des Glückes, als die exaltierte Alexandra von Hedemann, die Geliebte des spätern Reichskanzlers Hohenlohe, für ihn schwärmte. Seiner Dichtung ward eine kurze Nachblüte. Dann, im Sommer 1877, brach die Nacht über seinen Geist herein. Er wurde in die Irrenanstalt nach Zürich gebracht, nachdem der Gesunde immer wieder verschmäht hatte, in der Heimat eine Stelle anzunehmen. Da ist er 1879 gestorben.

Der Kern von Leutholds Unglück war sein Künstlertum. Die Kunst war ihm durchaus ein Jenseits des Lebens, etwas Höheres, Edleres. Schon der Student nennt sein Zimmer mit seiner faustischen Unordnung — zwei Stühle stehen darin „ähnlich jenem heinebesungenen Armsessel im Schlafzimmer der Göttin Hammonia“ — „ein rechtes Poetenstübchen“! Wie der Mann, im Gefolge der Alexandra von Hedemann, nach Südtirol kommt, sieht er in die Landschaft griechische Formen und Farben hinein: „Alles hellenisch! dort die hohe Akropolis, hier die dunkelnden Efeuwände, und die Hügel triefen vom Weine! O, göttliches Land mit tiefblauem, griechischem Himmel. Und ein Duft umströmt uns, als ob wir am honigreichen Hymettus lagerten.“ „Hier webt überall, überall Poesie!“ ruft er aus. „Kaufen Sie doch so einen alten Edelsitz,“ wendet er sich an

seine Gönnerin, und auf die Frage, was es dann geben würde, sagt er: „Poesie, Poesie!“

Diese Äußerungen sind sehr aufschlußreich. Wo er die Wirklichkeit beschreiben will, stellt sich die literarische Erinnerung ein und verwischt sie. Die Sessel in der Studentenbude scheinen alt und zerrissen gewesen zu sein, wie der Armsessel der Hammonia im 26. Kaput von Heines „Deutschland“, aber wohl kaum Nachtstühle wie jener. Griechenland kennt er nur vom Hörensagen, wie Geibel das Heimweh des Schweizers aus Kerners Schilderung. Trotzdem nennt er Südtirol Griechenland, weil ihm dieses einfach das klassische Land der Poesie ist. Und Poesie ist ihm nicht zur Kunst erhöhtes Leben oder gar Abbild der Wirklichkeit, sondern eine Fata Morgana. Für sein innerstes Wesen gab es wesentlich nur einen Kreis des Erlebens: die Liebe, mit oder ohne Naturhintergrund. Alles andere — die Natur an sich, die Politik, Wandern, Trinken, Gedanklich-Lehrhaftes, Literatur usw. — erlebt er mittelbar: durch das Medium der literarischen Vorbilder. Und auch ein guter Teil des Liebeserlebens geschah auf diese Weise. Allzu gefällig stellte sich ein Gedanke, ein Bild aus früherer Dichtung zur Verfügung und enthob ihn der Mühe, eigene zu prägen. Keller und Herwegh gaben seinen politischen Gedichten Motive, den glänzenden Schwung der Sprache, und Herwegh im besondern lehrte ihn scharfgeschliffene und wohlpointierte Sonette bauen. Lenau lieh seinem Weltschmerz das dunkle, Heine seiner Weltverhöhnung das stachlige Gewand. Platen lehrte ihn die Gebärde elegischer Rückschau (in seinen Sonetten über Genua klingen Platens Venezianische nach) und die Reinheit der äußeren Formensprache, Geibel die edle Glätte. Und wenn er dann alles zusammenfaßte, was er so von andern als künstlerische Form gewordenes Leben kennen gelernt und bewundert, so nannte er das „Poesie“ und verehrte es als höhere Welt und als Reich der „Ideale“. Aus ihr bezog er seine Muster, die er nachbildete, statt aus dem besondern Kerne seiner Persönlichkeit erlebte Wirklichkeit in neue Formen umzubilden. Man findet bei ihm niemals, wie bei ursprünglichen Dichtern, einen Ausdruck, der ein Stück Wirklichkeit uns von einer Seite zeigt, von der aus es noch niemand vor ihm gesehen. In Sonetten nennt er „Schönheit, Anmut, Formenreinheit;“ „Maß und Einheit“, „Ebenmaß der Griechen“ seine Leitsterne. Ihr Licht war aber so unbestimmt und schwach, daß es, wo das Gesetz der Persönlichkeit nicht die Richtung gab, ihn nicht vor einem ewig suchenden Tasten bewahrte. Seine Handschriften wimmeln von Varianten, die die Wahl offen lassen, welche Fassung man als die vom Dichter letztgewollte betrachten will. Er selber ist nie dazu gekommen, eine Ausgabe seiner Gedichte zu veranstalten. Jakob Bächtold mußte es mit Hilfe Gottfried Kellers tun. Das schmale Bändchen erschien 1878.

Es ist arm an persönlichem Gehalt. Man spürt, auch wo das Erleben den Stoff gibt, die Literatur durch. Abgegriffene Bilder machen sich breit, wie:

Dies Herz, zerrissen und voll Wunden;
Die Arena unsrer Zeit betreten;
Der Freiheit Fahne.

Oder sie sind nicht der Anschauung, sondern der Reflexion entsprossen, so wenn er einmal, im Gegensatz zu dem „offnen Arm der Wollust", von den „reinen Brüsten der Einsamkeit" spricht. Aber durch sein rastloses Durchpflügen fremder Lyrik und sein unablässiges Feilen an seinen eigenen Gedichten hat Leuthold eines erreicht: eine unendliche Verfeinerung der äußeren künstlerischen Form. Er erreicht sehr selten jene wundersame Verschmelzung von Gehalt und Form, die etwa bei Goethe, Uhland oder Mörike entzückt. Die Form führt bei ihm entweder ein Sonderdasein oder sie ist so reich, daß man die Gehaltleere daneben übersieht.

Die Form führt ein Sonderdasein. Der Dichter geht im Frühling in den Wald. „Die Märzveilchen blühen, es treibt in den Bäumen... Es zwitschern die Vögel, die Wipfel rauschen so wundersam." Also Bewegung, Unruhe in der treibenden Natur. Der Dichter aber stellt an diesem äußeren Geschehen das Erlebnis der — ruhebringenden Waldeinsamkeit in friedevoll dahinfließenden Versen dar:

Deine süßen, süßen Schauer,
O Waldesruh,
In meine Seele hauche
Und träufle du!

Laß mich träumen die Träume
Der Jugendzeit!
O Frieden, o Ruh'! komm über mich!
Wie lieb' ich dich, lieb' ich dich,
Waldeinsamkeit!

Wieviel einheitlicher ist Bild und Form etwa in Uhlands „Schäfers Sonntagslied":

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur;

Noch eine Morgenglocke nur,
Dann Stille nah und fern.

Die Form verdeckt mit ihrem Reichtum die Blöße des Gehaltes etwa in dem Gedicht „Sehnsucht":

Was weckst du mich auf in der tauigen Nacht,
Du sehnsuchtflötende Nachtigall?
Nun ist mit deinem melodischen Schall
Auch ein Widerhall
Vergangenen Glücks erwacht.

Das Ganze ist inhaltlich eine Kette von lyrischen Gemeinplätzen: Nachtigall, die im Lindenbaum schlug; Aolsharfen; Lenz und Liebe; das Leben ein Traum. Die wohllautende Wehmut der süßen Form umschmeichelt so zauberhaft unser Gefühl, daß wir die Abgegriffenheit des Gehaltes gar nicht merken und kaum stutzen bei dem schiefen Bilde:

Der Lenz in dem Herzen, der Lenz auf der Au
War hin, weil ein Tau
Auf beide gefallen war.

— als ob der Tau (der ja nicht Reif ist!) den Lenz nicht eher erfrischte!

All dies zeigt: Leutholds Verfeinerung der (überlieferten) Formen zielt auf die äußerlich musikalische, d. h. musiknachahmende Seite des Ausdrucks. Die lyrische Stimmung fließt bei ihm nicht aus der Stärke des leidenschaftlichen Erlebnisses, aus der Originalität des Gedankens oder der Genauigkeit des Sinnenbildes, sondern aus dem äußeren Rhythmus, dem Wohlklang und der Melodik der Tonfolge. Er ist derjenige deutsche Lyriker, der in seiner lyrischen Form am wenigsten deutsch, am meisten italienisch ist. „Ströme des Wohllauts" verheißt er selber der Heimat zu geben:

Denn die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges
Hast du dem Fremdling indes, südliche Sonne, gereift.

Die laue Luft des Südens atmet uns aus seinen Versen schwül und duftschwer an. Sie erschlaffen, sie erfrischen nicht. Ein Hauch der Verwesung schwebt immer mit. Daher gibt er in jenen Liedern sein Eigenstes, wo sinnliches Sichvergessen im Arme der Geliebten geschildert wird, wie in der „Mittagsruhe" („Mit schattigem Kastanienwalde Senkt sich vom Apennin die Schlucht"), oder wo betörende und zerstörende Leidenschaft lodert, wie in einem Gedichte des Rivierazyklus:

Die Frühlingsstürme pflügen
Und furchen durchs Meer sich Pfad;
In großen Atemzügen
Brandet die Flut ans Gestad.

Die Planken sind ausgehoben,
Die Pfähle sind weggerafft;
Wie schön ist das Meer im Toben
Entfesselter Leidenschaft!

So pocht an meinem Herzen
Dein Busen wellenbewegt...
Es muß ein starkes Herz sein,
Das so viel Glück erträgt.

Oder in jenen, wo die Leidenschaft in süßer Erinnerung oder Reue sich verzehrt, wie in einem andern Liede von der Riviera:

Es flüstert in den Zypressen
Am verfallenen Gartentor;
Nie kann, wer einst dich besessen,
Vergessen,
Was er an dir verlor.

Es weht um die Lauben, die düstern,
Wie verhaltene Sehnsucht nach dir,
Ich höre ein Grüßen und Flüstern,
So lüstern,
Als wohntest du noch hier.

Oder endlich in jenen, wo sich wilde Roheit austobt, wie in dem „Trinklied eines fahrenden Landsknechts":

Das Land in hellen Haufen
Durchziehn wir wohlgemut
Mit Balgen und mit Raufen.

Nach beidem schmeckt das Saufen,
Saufen, Saufen
Uns noch einmal so gut.

Er charakterisiert durch Laut und Rhythmus sehr glücklich. In den Strophen „Bei Nervi" malt sich der Gegensatz zwischen dem wolkenlosen Glück des Südens und der bedrückenden Schwere des Nordens

in dem Wechsel des Klanges. Die ersten Verse tönen weich und wohllautend:

In diesen Silberhainen von Oliven
Hab' ich die Heilung aller meiner Wunden
Und auch die heitre Lösung nun gefunden
Von meines Lebens ernsten Hieroglyphen.

Schwer dagegen, mit n und st überlastet, klingt die Zeile:

Unstät und finster war ich einst im Norden;

Auch Leuthold kennt wie Freiligrath die bezaubernde Wirkung exotischer Reime. Aber wenn Freiligrath mit seinen fremden Reimwörtern wie mit knallenden Peitschenhieben seine lahme, faule Zeit weckt, so lullt Leuthold uns mit südlichen Reimen ein wie mit Mandolinen- und Zitherklang:

Reiche Ladung dann zum Molo
Lenkt der braune Barcajuolo. —
Stumm die Darsena, der Bagno; —
Aber drüben am Bisagno
Wacht und harrt die Liebe mein.

Er versetzt schließlich mit seinen „tönenden Reimen" auch sich selber in Narkose und verliert sich in seinem Rapsodienzyklus „Hannibal" vielfach in eine virtuose Blechmusik von Wörtern:

Ein jeder ward Choragos,
Es schien zum Festgepräng'
Für den Triumphzug Magos
Karthagos
Gewaltge Stadt zu eng.

Was für eine seltsame Ironie: der Dichter, der als Mensch schließlich zum Aventurier und Trunkenbold verwahrlost, endet als Künstler beim elegantesten Snobismus!

Wie Leuthold, ist auch Hermann Lingg Geibel verpflichtet. Er hat ihn durch Herausgabe seiner „Gedichte" 1854 in die Literatur eingeführt. (Ein zweiter Band folgte 1868, ein dritter 1870.) Wenn aber Geibel im Vorwort für Linggs Gedichte einen „neuen eigentümlichen Inhalt" und „eigentümliche, meist scharf ausgeprägte Formen" in Anspruch nimmt, so erscheint dem zeitlich abgerückten Beobachter die Eigentümlichkeit Linggs heute geringer, die Ähnlichkeit mit dem Durchschnittsstil der Münchener größer.

Lingg hat sein Leben selber beschrieben in seinem Büchlein „Meine Lebensreise" (1899). Man erfährt daraus, daß der 1820 geborene zuerst Armeearzt war, in Italien reiste, sich 1851 mit einunddreißig Jahren pensionieren ließ, darauf einer schweren Nervenkrankheit verfiel und mit Not zu kämpfen hatte, bis Geibel ihm den Weg zum Erfolg bahnte und den König bestimmte, Lingg ein Jahrgehalt zu geben. Er starb 1905. Im übrigen dürfte es kaum eine inhaltlosere und zugleich eitlere Selbstbiographie geben: jeder Kranz, den irgendein Sängerverein nach dem Vortrag eines Lingg-

schen Liedes dem Verfasser überreichte, ist getreulich verzeichnet, jeder Orden und jeder Wohnungswechsel. Aber im Innern dieses Menschen scheint die Leere zu gähnen.

So begreift man die Gehaltlosigkeit der Gedichte. Am besten gelingen Lingg wie Geibel die zarten Töne. Von starker Stimmung ist sein bekanntes Lied: „Immer leiser wird mein Schlummer." Wo er aber geschichtliche Stoffe zu bewältigen sucht, offenbart sich seine Unfähigkeit zu erleben als Mangel an Gestaltungskraft. Es entstehen keine Balladen, wenn man Beckers Weltgeschichte oder andere Werke der Art durchblättert und passende Episoden daraus in glänzende oder flüssige Verse gießt. Nicht viel anders aber als versifizierte Bilder aus der Weltgeschichte muten Linggs geschichtliche Gedichte an, deren Stoffe er bald dem Altertum, bald der Völkerwanderung, dem Mittelalter und der Neuzeit, bald der Alten, bald der Neuen Welt, bald dem Abend- und bald dem Morgenland entlehnt. Am meisten glücken ihm nicht Darstellungen von Handlungen und Konflikten oder Charakteristiken von Persönlichkeiten, sondern geschichtliche Stimmungsbilder, wie der „Römische Triumphgesang" oder das Siegeslied der Griechen „Salamis". Hohl pathetisch aber, eine bloße Aufzählung, ist „Der schwarze Tod".

Man spürt Linggs „Balladen" auf Schritt und Tritt an, daß ihr Verfasser in München zu Hause war, der Stadt der Künstlermaskeraden und der Stadt, wo Piloty seine Historien malte. Als ein Künstlermaskenfest erscheint die Weltgeschichte in ihnen. Alles Äußere ist wohlgetroffen, das Kostüm glänzend, die Sprache pathetisch, die Gebärde heldisch gespreizt; nur die Seele fehlt, die nicht aus Chronik und Kostümbuch geholt werden kann.

In nächster Nähe des Balladendichters Lingg steht Felix Dahn, der, 1834 in Hamburg geboren als Sohn eines bekannten Schauspielerpaares, in München aufwuchs, dort studierte und sich 1856 als Privatdozent für deutsche Rechtsgeschichte und deutsches Recht habilitierte, aber schon 1863 München verließ und Professor in Würzburg, Königsberg und Breslau war, wo er 1912 starb. Ist Lingg der historische Dichter, so ist Dahn der dichtende Historiker. Vor allem aus den Gebieten des germanischen Altertums, dessen Rechtsverhältnisse der Gelehrte in bedeutenden Werken erforscht, holt er Stoffe für Balladen, seien es epische Handlungen, seien es Stimmungsbilder. So liebt er, wie Lingg, historische Gesänge. Auch er hat, neben einem „Gesang der Athener", „Gesang der Legionen", einem „Siegeslied Judiths", ein Siegeslied der Griechen nach der Schlacht bei Salamis gedichtet, dem aber der rhythmische Schwung des Linggschen fehlt. Oder er charakterisiert geschichtliche Personen, wie Maria Magdalena, Julianus Apostata. Aber seine Auffassung geschichtlicher Vorgänge und Gestalten bleibt rein gelehrt, verstandesmäßig, sie wird niemals dichterisch. Er tritt von außen an die

Dinge heran, mit dem Interesse des Forschers, und auch seine patriotische Begeisterung für germanisches Altertum ist unfruchtbar. Denn sie ist allgemeines Zeiterlebnis, nicht persönlich. So wird die Geschichte ihm nicht Symbol des eigenen Erlebens, sie bleibt Stoff, den er aus der Masse seines Wissens auswählt, wirkungsvoll inszeniert und geschickt vorträgt — wie ein guter Schauspieler. Auch ihm ist die Geschichte lediglich antiquarische Maskerade. Daher fehlt ihm, bei aller Formgewandtheit und aller schönen Begeisterung für Heldentum, Treue, Freiheitsliebe, Herrschergröße, Frauenreinheit, Liebe u. dgl., doch der eigene Stil, und seine Psychologie bleibt konventionell und äußerlich.

Friedrich Bodenstedt ist neben Geibel der erfolgreichste Lyriker der Münchener Schule gewesen. Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, studierte der 1819 in Peine (Hannover) geborene nachträglich noch in Göttingen, München und Berlin vor allem neuere Sprachen. Das große Ereignis in seinem Leben war sein Aufenthalt in Tiflis als Leiter einer Erziehungsanstalt und dann Lehrer am Gymnasium. Da lernte er den Tataren Mirza-Schaffy kennen, der als Lehrer der orientalischen Sprachen an der muselmännischen Schule in Tiflis wirkte. Ihm verdankte er wertvolle Kenntnisse der kaukasischen Länder und Völker. Ihm legte er die 1851 erschienenen eigenen Gedichte als „Lieder des Mirza-Schaffy" in den Mund. 1854 wurde er Professor der slawischen Sprachen und Literaturen in München, 1867 Intendant in Meiningen. Er starb 1892.

Die „Lieder des Mirza-Schaffy", einst berühmt und viel aufgelegt, sind der letzte Sproß jener Familie orientalisierender Gedichtbücher, deren Ahnherr der „West-Östliche Diwan" ist. Aber was bei Goethe Erlebnis war, ist bei Bodenstedt Kostüm, freilich getragen von einem virtuosen Verwandlungskünstler. An die Stelle jenes tiefsinnig-mystischen Pantheismus, der Goethe gestattet, sich Hafis gleichzusetzen und Weimar zu Schiras umzuwandeln, ist jener bequeme und banale Hedonismus getreten, der auch sonst, bei allen philosophischen Gebärden, das Denken des Münchener Kreises beherrscht: das Paradies, wie der Prophet verkündete, gibt uns der Freuden viele. Aber da das Prophetenwort vielleicht doch nicht wahr ist, so ist es klüger, man genießt schon auf Erden und sammelt Glück soviel als möglich. Denn „wer glücklich ist, der ist auch gut", und wer des Zornes und Hasses Sklave ist, ist nicht glücklich, nicht gut.

Es ist ein Wahn, zu glauben, daß Unglück den Menschen besser macht.
Es hat dies ganz den Sinn, als ob Der Rost ein scharfes Messer macht,
Der Schmutz die Reinlichkeit befördert,
Der Schlamm ein klares Gewässer macht!

Der Inbegriff dieses Glückes heißt nun aber einfach sorgloser Lebensgenuß mit besonnenem Maß und praktischer Klugheit. Orientalische Anakreontik.

Gelegentlich bricht ein tieferer Gefühlsklang hervor, so in dem durch den Strophenbau stark lyrisch wirkenden „Wenn der Frühling auf die Berge steigt". Im ganzen aber tänzelt durch diese Liedchen und Sprüche der leichtgeschürzte Witz und streicht die Reflexion den ungebärdigen Stoff des Lebens in reinliche Falten. Sie sind durchaus logisch, nicht gefühlsmäßig geschaffen. „Denn" und „aber" und „weil" verknüpfen wohlkonstruierte Sätze, und für Abstrakta auf -heit und -ung hat Bodenstedt eine besondere Liebe. Er selber sagt einmal:

Solang' ich meiner Sinne Meister,
Solang' ich weiß, was mir gefällt,
Gehorchen dienstbar mir die Geister
Der Blumen- und der Feenwelt.

Doch in der heilgen Glut des Kusses ...
Da fehlen mir zum Lied die Töne ...
Weil wohl der Mensch das höchste Schöne
Genießen, doch nicht singen mag.

Wo der Gedanke abschnappt und das Gefühl versiegt, stellt sich gefällig ein Bild oder eine Bilderreihe ein. Aber sie sind oft allzu billige Analogien; die „Fädchen", auf die er der Worte „Perlen" reiht, sind mehr baumwollen als „seiden", und jedenfalls muß die Perlenreihe oft einen Knoten oder eine blöde Stelle verdecken. Dazu sind die Bilder in der Regel nichts weniger als neu, und die tiefgreifende Kühnheit von Goethes Diwanvergleichen sucht man bei dem Nachahmer vergebens, vielmehr hängt unter dem glitzernden Flitterzeug des orientalischen Kostüms manche Glasperle und manches Stückchen gelbes Blech.

Daß so viele den Schein für das Sein nahmen, bewirkt die Feinheit des Schliffes und die Zierlichkeit des Schnittes. Bodenstedt selber erklärt zwar:

Doch übersieht er (Mirza-Schaffy) ob der Reime süßer Tönung
Des Dichters eigentliche, erhabne Sendung nicht.
Den Mangel an Gehalt ersetzt ihm die Verschönung
Des Lieds durch Blumenschmuck und feine Wendung nicht.
Für Schlechtes und Gemeines bekehrt ihn zur Versöhnung
Des Wortes Flitterstaat, die Form und Endung nicht.

Aber widerlegt er sich nicht mit seinen eigenen Worten, die mit dreifachem Faden nähen, wo ein einziger genügte? Er ist ein Virtuos spielender Wortkunst. Mit Recht erklärt er einmal, er hasse „das süßliche Reimgebimmel Von Herzen und Schmerzen, Von Liebe und Triebe, Von Sonne und Wonne, Von Lust und Brust, Und von alledem, Was allzu verbraucht und gemein ist —" obgleich auch er gelegentlich solche banale Reime nicht verschmäht. Aber noch lieber kokettiert er mit seiner Reimfertigkeit, bezieht weit entlegene Wörter aufeinander wie „Kachetiner" und „schien er" und bildet reiche Reime wie „moscheenduftig" und „ideenluftig", wozu die Form des Gasels ihm reichlich Gelegenheit gibt.

Die Münchener Dichtung ist Hofkunst. Bodenstedts Mirza-Schaffy-Lieder sind die orientalischen Nippsachen in einem höfischen Prunkzimmer.

Mit Paul Heyse, Julius Grosse und dem Grafen Schack steigen wir vollends aus dem Bereich der Stimmungslyrik zur bloßen Kunstdichtung hinab.

Paul Heyse steht persönlich, nach Lebenslauf und Kunstanschauung Geibel sehr nahe. 1830 in Berlin als Sohn eines Sprachforschers und einer geistreichen jüdischen Mutter geboren, wächst er in einem angeregten und hochgebildeten Milieu heran als frühfertiges Talent. Zuerst studiert er klassische Philologie, dann Romanistik. Die Reise nach Italien ist auch bei ihm der Abschluß der Bildung und gibt ihm den Maßstab „für das wahrhaft Echte und Mächtige in der Kunst und die unvergängliche Liebe zu dem großen Stil der Natur". 1854 erfolgte die Berufung nach München, wo er, der letzte Zeuge längst verblichenen Glanzes, 1914 gestorben ist.

Heyses Persönlichkeit ist die Harmonie selber. Von großer Schönheit und liebenswürdiger Sitte, die ihm alle Herzen aufschlossen, fand er mit klarem Verstande und heiter genießender Sinnlichkeit mühelos seinen Weg durch Leben und Kunst. Was er unternahm, glückte ihm. Wo eine Gefahr oder Not sich aufzutürmen drohte, verschwand sie wie vom Winde zerblasen. Wohl griff — im Tode seiner ersten Frau und seiner Kinder — das Unglück rauh in sein Leben; aber es stellte seine Existenz und Schaffensfreudigkeit keinen Augenblick in Frage. So ist sein Dichten nicht ein ringendes Sichauseinandersetzen mit den feindlichen Mächten der Erde, sondern ein spielendes Nachbilden der glänzenden oder dunkeln Wolken des Himmels; sie mögen gelegentlich Regen und trübe Tage bringen, aber es geht nicht ans Leben. Er weiß, es gibt Leidenschaften und entwurzelnde Leiden und tödliche Kämpfe; sie überfliegen auch seine Seele, wie die Wolken die Landschaft beschatten, aber er erlebt sie als Künstler, wie der Maler, der die Lichteffekte am Himmel studiert. Alles Leben ist ihm Stoff des Künstlers. Er steht Menschen und Dingen wesentlich ästhetisch gegenüber, nicht seelisch-menschlich. Die formende Kraft der Kunst erscheint in ihm Person geworden, ganz auf sich selbst gestellt, losgelöst von aller stofflichen Schwere. In der Bildung der Großstadt aufgewachsen, in einer Residenz seinen Wirkungskreis findend, hat er niemals Erdkraft getrunken. Wo er mit Natur und Volksleben in Berührung kommt, tut er es als Gast, als Tourist, oder als Künstler, der Studien macht. In seinen Novellen kennt er den naturalistischen Begriff des Milieu nicht.

Er ist der freieste Mensch, den man sich denken kann. Aber die Freiheit ist nicht im Kampfe gegen inneren oder äußeren Zwang errungen, sie umgab ihn als selbstverständliche Lebensluft von Anfang an; denn er wollte niemals etwas, wo er eine Schranke gefun-

den hätte. Oder wo sie sich zeigte, verhüllte sie ihm die Blindheit des Selbstsicheren und Glücklichen.

Sein Schaffen gleicht dem Wachstum jener Sommerpflanzen, die im Frühling aus kleinem Samen rasch aufschießen, ein breites Stück Land mit glänzenden Blättern und bunten, großen Blüten bedecken und im Herbst ein Häuflein vertrockneter Stengel und Wurzeln sind. Die Stoffe flogen ihm zu. Er erfand leicht und schrieb mühelos und unendlich viel. Aber doch wohl nur, weil der lichte Verstand, der seines Wesens Kern war, ihn niemals bis zu den Wurzeln des Lebens und Schaffens hatte vordringen lassen. Es ist etwas Mathematisches in seinem Arbeiten, wie das Lösen von Aufgaben. Das Spiel reizt seinen Scharfsinn. Es gestaltet sich nicht Leben in einem dunkel brütenden Schoße, sondern die schaffenden Kräfte wirken wie unter einem Glasdeckel in beleuchtetem Gehäuse. Er hat selber seine Novellentheorie dargelegt und wissenschaftlich an einem Musterbeispiel das Wirken seiner Phantasie erläutert.

Ein solcher Poet ist kein Lyriker, trotzdem er lyrische Bände herausgab: „Gedichte“ (1872), das „Skizzenbuch“ (1877), die „Verse aus Italien“ (1880), „Neue Gedichte und Jugendlieder“ (1897). Er schreibt gewandte, wohlklingende Verse, aber keine Gedichte. Goethe hat Gedichte gemalte Fensterscheiben genannt; vom Markt aus dunkel und düster, von innen farbig hell. Heyses Verse aber sind helle und blankgeputzte Scheiben. Er war gar nicht mit Goethe einverstanden, daß jedes Gedicht im einzelnen etwas Unvernünftiges haben müsse; er hat in seinen Lebenserinnerungen und Bekenntnissen Heines „blaue Gedanken“ verspottet und zu der „goldenen Wage der Zeit“ und der süßklingenden Himmelsbläue in Mörikes „Um Mitternacht“ spreewässerige Anmerkungen geschrieben, die in einem Aufsätzchen seines Landsmannes Friedrich Nicolai stehen könnten. Er bekennt sich auch in der Lyrik zu dem, „was einfach und verständlich ist“. Die süße Verworrenheit des Gefühls singt nirgends in seinen Versen. Entweder stellt die epische Phantasie in anschaulichen Bildern dar, wie in einem bekannten Stücke der „Rispetti“:

Mir war's, ich hört' es an die Türe pochen,
Und fuhr empor, als wärst du wieder da
Und sprächest wieder, wie du einst gesprochen,
Mit Schmeichelton: Darf ich hinein, Papa?

Und da ich abends ging am steilen Strand,
Fühlt' ich ein Händchen warm in meiner Hand.
Und wo die Flut Gestein herangewälzt,
Sagt' ich ganz laut: Gib' acht, daß du nicht fällst!

Oder die Reflexion erörtert Gedanken in langen Reihen, wie in den Weltanschauungsgedichten des Romanes „Kinder der Welt“. Oder endlich, wo er reine Lyrik geben will, gerät er in ein sinnlich schwelgerisches Deklamieren im Stil der Touristenlyrik, wie in dem „Lied von Sorrent“:

Wie die Tage so golden verfliegen,
Wie die Nacht sich so selig verträumt,
Wo am Felsen mit Wogen und Wiegen
Die gelandete Welle verschäumt,

Wo sich Blumen und Früchte gesellen,
Daß das Herz dir in Staunen entbrennt —
O du schimmernde Blüte der Wellen,
Sei gegrüßt, du mein schönes Sorrent!

Auch in den Gedichten von Julius Grosse (1828—1902) und Adolf Friedrich von Schack (1815—1899) spricht sich mehr die an den bekannten Mustern geschulte Formfertigkeit aus als lyrisches Urgefühl. Schack, vor allem an Platen gebildet, der sprachbegabte Übersetzer, steht Lingg nahe im glanzvollen historischen Kostümbilde (etwa dem „Triumphator", der im „Dichterbuch" erschien), Grosse berührt sich mit Heyse, der von des Freundes Gedichten 1882 eine Auswahl veranstaltete. Er hat sich weit umgeschaut im Leben — seine Selbstbiographie „Ursachen und Wirkungen", 1896, erzählt davon —, ist Geometer, Architekt, Jurist, Maler, Kunsthistoriker, Redakteur und schließlich Generalsekretär der Schillerstiftung gewesen. Mit einer nervösen Rastlosigkeit gleitet er von Person zu Person, von Erlebnis zu Erlebnis, von Werk zu Werk. So zerrinnt ihm das Leben in lauter Anekdoten und Bekanntschaften mit Land und Leuten, ohne daß er irgendwo sich in die Tiefe bohrte. Auch der Dichter gibt sich so. Ein leicht erregbares Naturell, belesen und formgewandt, geht er jedem flüchtigen Stimmungshauch des Augenblickes und dem belanglosesten Ereignis nach und hält sie, ohne sie auszuschöpfen, in ein paar Strophen fest, wobei bald deutlich ausgeprägt, bald nur im allgemeinen Sprachklang erkennbar, fremde Vorbilder gefällig seine Feder führen — aus seinem Liederzyklus „Emma" (1854) hört man z. B. Chamissos Frauen-Liebe und Leben tönen. So ist er im Grunde mehr dichtender Journalist als Lyriker: der eigene Herzschlag fehlt.

Die Münchener Dichter haben mit ihrem Schaffen das zahme poetische Bedürfnis jenes gebildeten deutschen Bürgertums befriedigt, das im wesentlichen in der Reaktion der fünfziger Jahre wurzelte. Sie nannten sich Idealisten, und waren es nur, indem sie von gewissen unbestimmten Idealen schwärmten, denen zu dienen sie sich berufen fühlten. Ihren Idealismus kleideten sie gern in ein hoheprieſterliches Gewand. Sie sprachen das Wort Poesie nur mit frommem Augenaufschlag aus. Im Grunde waren sie, wie ihre geistigen Vorfahren, die Meistersinger, ehrsame Bürger und Handwerker. Ein Gedicht Julius Grosses, „Ein Bild", das so ziemlich in der Mitte des „Dichterbuches" steht, spricht es mit naiver Ehrlichkeit aus:

Oft denk' ich dein, du großer Zaubrer Faust,
Wenn fieberisch im Lenz das Wandersehnen
Die Flügel will der Seele dehnen
Und in dem alten Herzen stürmisch braust.

Ich seh' ein Bild, anmutig wunderbar,
Voll friedlicher und lieblicher Gestalten.
Hätt'st du dem Gretchen Wort gehalten,
Wie glücklich wärt ihr, nun ein holdes Paar!

Allen Ernstes und in liebevoller Breite malt Grosse das Bild aus. Faust sitzt mit seiner Grete beim Abendschein in der Geißblattlaube, der Pudel ihnen zu Füßen, ein Kind im Wägelchen. Manchmal kraust sich seine Stirne; er denkt an Hof und Krieg und Helena und Geisterbann. Aber Gott hat ihm „hellere Pfade gewiesen". Die weite Welt wohnt in seiner Brust:

Fandst du am eignen Herde dein Asyl,
Laß nur im Lenz ein ewig Wandersehnen
Die Flügel deiner Seele dehnen!
Im engen Kreis auch winkt das höchste Ziel.

Wer für die Nachwelt seine Pflicht erfüllt,
Wer täglich seiner Seelenruh' Genuß
Mit Geistesmühn erobern muß,
Dem sind des Daseins Rätsel all enthüllt.

Man begreift, daß zwischen diesen biederen Poeten und Friedrich Hebbel tödliche Feindschaft gesetzt war.

Neuntes Kapitel.

Lyrik und Wissenschaft.

In der Geschichte der Wissenschaft bedeutet das 19. Jahrhundert eine gewaltige Vermehrung von Kenntnissen und Einsichten. Durch geschärfte Kritik und ein Urkundenmaterial, das stöbernder Fleiß von Jahr zu Jahr höher auftürmte, schien es, im Gegensatz zu den philosophischen Konstruktionen früherer Jahrzehnte, der Geschichtsforschung nun zu gelingen, — nach Rankes Wort — „zu sagen, wie es eigentlich gewesen ist". Die Begründung der Monumenta Germaniae historica, deren erster Band, von Pertz bearbeitet, 1826 erschien, Niebuhrs Römische Geschichte (1811—1832), Rankes Römische Päpste (1834—1837) und Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1839—1847), Sybels Geschichte der Revolutionszeit (1853 bis 1860), Mommsens Römische Geschichte (1854 begonnen), Burckhardts Kultur der Renaissance (1860), sind unvergängliche Großtaten der deutschen Geschichtswissenschaft.

Noch tiefer brannte die Naturwissenschaft dem Denken der Zeit ihren Stempel ein, weil sie nicht nur, wie die Geschichtsforschung, neuen Stoff erschloß, sondern zugleich eine neue Weltanschauung verkündete. Um 1830 trat sie das Erbe an, das die Philosophie hinterlassen, und suchte zu dem Lebensrätsel, das diese durch idealistische Spekulation zu lösen gestrebt, durch Sinnenbeobachtung und Versuch den Schlüssel zu finden. Die künstliche Herstellung des Harnstoffes als ersten organischen Stoffes durch Wöhler im Jahre 1828

zerstörte den Glauben an das Vorhandensein einer besondern Lebenskraft im organischen Reiche. Des Physiologen Johannes Müller Untersuchungen über die Sinnesempfindungen schienen der Kantischen Auffassung des Raumes die experimentelle Stütze zu geben. Justus Liebig wies in der Chemie neue Wege. Robert Mayers Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung der Energie und der Umwandlung von Bewegung in Wärme und von Wärme in Bewegung bedeutete nichts anderes als den Versuch, auch die Vorgänge der organischen Welt auf physikalische und chemische Gesetze zurückzuführen. Hand in Hand mit der wissenschaftlichen Forschung breitete sich die Technik mächtig aus, baute nach den Gesetzen, die Chemie und Physik gefunden, Maschinen und Apparate und wandelte die Formen des menschlichen Zusammenlebens einschneidend um. Der Sinn der Wandlung hieß Materialismus. An die Stelle des Glaubens an den Geist, der in Freiheit das Leben schafft und durchwaltet und nur vom Denken in der Freiheit begriffen werden kann, war das intellektuelle Wissen um die Naturgesetzmäßigkeit getreten, deren Wirken ein streng mechanisches ist und durch Messen und Wägen der Materie zahlenmäßig festgestellt werden kann. In der Mitte der fünfziger Jahre wurde diese materialistische Lebensauffassung aktuell. Die Frage der idealistischen oder der materialistischen Weltanschauung war auf der Göttinger Naturforscherversammlung im Jahr 1854 zur erregten Erörterung gekommen. Der Streit für und wider das Neue setzte sich in heftigen Fehdeschriften, wie Karl Vogts „Köhlerglaube und Wissenschaft", fort, und von 1855 an trug Ludwig Büchners „Kraft und Stoff" materialistisches Denken in die breitesten Schichten des Volkes. Darwins Entwicklungslehre, vor allem wie sie in Deutschland Ernst Haeckel leidenschaftlich und kühn weiter dachte, bewegte sich auf der gleichen Richtungslinie.

So gewöhnte man sich in den Kreisen der Gebildeten immer mehr, an die Stelle des Glaubens das Wissen zu setzen. Jener Zug zur rein logischen Betrachtung des Lebens, der schon die spätere Phase von Hegels Denken charakterisiert, verstärkte sich durch das wachsende Ansehen der Wissenschaft und die Steigerung des wissenschaftlichen Geistes. Ein Intellektualismus entstand, der dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts an Nüchternheit, Schwunglosigkeit und Anmaßung nichts nachgab, wie der neue Materialismus den des vergangenen Jahrhunderts nur durch Weite des Erfahrungskreises und größere Schärfe der Forschungsmethode übertraf. Rational und auf die Ergebnisse der „positiven" Wissenschaft ausschließlich gestützt war die Antwort, die man nun auf die ewigen Fragen des Lebens gab. Hier arbeiteten die kritisch sichtende Geschichtswissenschaft und die Naturforschung Hand in Hand. Was vor dem Verstande und dem gelehrten Wissen nicht bestand, war überhaupt nicht vorhanden. Darin stimmte ein Historiker wie David

Friedrich Strauß, der in seinem „Leben Jesu“ die Grundlage des Christentums kritisch zersetzte, überein mit dem Naturforscher, der die mosaische Schöpfungsgeschichte auf Grund der Ergebnisse der Geologie, Botanik und Zoologie als Unsinn erklärte. Wehe der Theologie, die diese Lehren der Wissenschaft auf den Baum des Christentums pfropfte, um die Gebildeten und Aufgeklärten wieder der Kirche zuzuführen, und damit eine neue, zeitgemäße Dogmatik schuf! Sie gab mit dieser vorschnellen Akkommodation nur den Boden aller Religion, das Inkommensurable des Gefühlslebens, preis, für das die rhetorisch aufgeputzte Wissenschaft keinen Ersatz bot. Sie forderte damit nur den Hohn und die Abkehr der Tiefersehenden heraus: „Wenn sich das Ewige und Unendliche“, läßt Gottfried Keller im „Verlorenen Lachen“ seinen Jukundus Meyenthal sagen, „immer so still hält und verbirgt, warum sollten wir uns nicht auch einmal eine Zeit ganz vergnügt und friedlich halten können?... Wenn die persönlichen Gestalten aus einer Religion hinweggezogen sind, so verfallen ihre Tempel und der Rest ist Schweigen.“

Man darf sich der Gefahr nicht verschließen, die dem geistigen Leben in diesem „der Rest ist Schweigen“ drohte. Nur wer, wie Keller, eine freudige und sichere Naturfrömmigkeit in sich trug und in unverwüstlicher Heiterkeit stets aufs neue von dem „goldnen Überfluß der Welt“ zu trinken vermochte, nur der durfte sich damit begnügen, sein geistiges Leben in den Raum einzuschließen, den die Schranken der Sinne umzirkten. Wer diese innere Naturhaftigkeit und diese zugleich freudige und sittlich-strenge Genußkraft nicht besaß, der mußte — Theodor Storms Lyrik ist dafür ein Beispiel — bald in seinem Innern austrocknen und die geistige Spannkraft verlieren.

Die gemütliche Begleiterin des romantischen Idealismus war Überspannung der geistigen Persönlichkeit bis zum Taumel und jähen Absturz gewesen. Der seelische Begleiter des Materialismus war lastender Trübsinn. Man kann es durch den Lauf des geistigen Lebens seit der Mitte des Jahrhunderts verfolgen. Je mehr in Denken, Lebensforderung und Lebenshaltung bei dem einzelnen und der Masse der Materialismus sich ausbreitet, um so mehr bemächtigt sich Freudlosigkeit der Gemüter. Nun wird die Schopenhauersche Philosophie die Quelle, aus der alle die, die der intellektuelle Materialismus der Wissenschaft im Innersten leer ließ, eine trübselige Erbauung schöpfen. Man kann das Wachstum von Schopenhauers Einfluß an den Erscheinungsjahren der Auflagen seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung“ ablesen. 1819 erschien die erste Auflage, 1844 die zweite, 1859 die dritte, 1891 bereits die achte. Seine Hauptwirkung auf das geistige Leben dürfte in die sechziger und siebziger Jahre fallen.

Die Lockkraft dieses Pessimismus besteht darin, daß er das per-

sönliche Leid zum Weltunglück steigert. Nach dem alten Satze:

Solamen miseris socios habuisse malorum

mag der Gequälte daraus leidseligen Trost schöpfen, daß er sich sagen kann: die Hemmungen und Schranken, die mich überall umgeben, sind nicht mein eigenes Verschulden oder Schicksal, sondern sind Bindungen des metaphysischen Geschehens. Nicht sinnvoll-sittliche, wie bei Hegel, sondern — das ist das Trostlose — unvernünftige. Die Triebkraft des ganzen Weltgeschehens ist ein dumpfes, sozusagen rein physisches Wollen, das jenseits von Gut und Böse, von Schön und Häßlich wirkt. Die Ideen des Wahren, Guten, Schönen sind nur in der menschlichen Vorstellung, die mit ihnen die grausige Scheußlichkeit des nackten Weltwillens umkleidet. Darum ist die unausbleibliche Folge alles Hoffens und Strebens und Sichfreuens die Enttäuschung, und die Kehrseite des Guten und Schönen das Schlechte und Häßliche. Will man der Enttäuschung und dem Unglück entgehen, so gibt es nur einen Weg: Verzicht auf die Teilnahme am Weltwillen durch Unterdrückung des eigenen Wünschens und Strebens — Abtötung des Fleisches. Wer dies vermag, geht ein in den Zustand, der der Inhalt des menschlichen Glückes ist: Abwesenheit von Leid. Wie Wagner, der Schopenhauerschüler, es im ersten Schlusse der „Götterdämmerung" Brünhilde aussprechen läßt:

Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
Des ewigen Werdens
Offne Tore
Schließ' ich hinter mir zu:
Nach dem wunsch- und wahnlos
Heiligsten Wahlland,
Der Weltwanderung Ziel,
Von Wiedergeburt erlöst,
Zieht nun die Wissende hin.

Der Einwirkung dieses geistigen Geschehens hat sich kaum ein Dichter der Zeit entziehen können. Seinen Einfluß kann man etwa in der Entwicklung einer so naturhaft-wirklichen Persönlichkeit wie Gottfried Keller bemerken, dessen einst so heitere Lebensstimmung nach 1880 immer ernster, dessen einst so reich und fröhlich spielende Kunst immer strenger wird. Stoffe der materialistischen Wissenschaft überfluten das Schaffen der Dichter, und ein intellektualistischer Zug tritt immer stärker hervor. Die Stimmung wird ernster und trüber und das freie Ich beugt sich dem unerbittlichen Willen der ehernen Weltgesetze.

Wo die Lyrik als reine Gefühlsdarstellung dem Wirken dieses Zeitgeistes gänzlich ausgesetzt ist, drückt sie die Schwere des Weltleids zu Boden, an dem sie mit mattem Flügelschlage kriecht oder flattert. So hat Heinrich Landesmann, als Dichter Hieronymus Lorm genannt, (1821 zu Nikolsburg in Mähren geboren und 1902 in Brünn gestorben), seinen Weltschmerz, zu dem er die Mühsal lebenslanger körperlicher Krankheit erweiterte, in schwermütigen Versen (die Gesamtausgabe der „Gedichte" erschien 1880) ergossen, die die Grundlehren Schopenhauers epigrammatisch ausmünzen.

Das Leben ist ein ruheloses Wandern; Glück und Unglück ein Traum; das Ziel Ausgleichung von beiden im Nichtsein, über das er einmal sagt:

Wenn oft die Welt als Wahnbild vor mir steht
Und im Gemüt ein heilger Schauer weht,
Dann scheint die Lust, die höchste, nicht zu frommen
Und Glück und Elend sind in Eins verschwommen.
Ans tiefste Leben hörbar pocht der Geist
Des Nichtseins, der sein stilles Reich verheißt.

Seine Verse, vom Weltleid gebeugt, entbehren der Farbe, des leidenschaftlichen Pulsschlages, der persönlichen Prägung und auch des Gedankenreichtums. Wie ein stilles Wasser durch die grauen Gefilde der Schattenwelt rinnen sie dahin. Das Gefühl spricht sich in intellektueller Formulierung aus, und manchmal gelingen ihm hübsch pointierte Epigramme, wie „Sphärengesang“:

Solang die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leisen
Gesang der Welt:

Dem sel'gen Nichts entstiegen,
Der ewgen Ruh,
Um ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?

Wollte die Lyrik sich dieses aushöhlenden Trübsinns erwehren, so konnte sie es nur, indem sie sich mit dem reichen Stoffe ausrüstete, den ihr die Wissenschaft bot. An die Stelle des reinen persönlichen Gefühlsausdrucks trat das maskierte Gedicht und die Ballade, also der bildmäßige Ausschnitt aus der äußeren, wissenschaftlich erkannten Wirklichkeit. Dies ist neben dem intellektuellen Grundzuge und der pessimistischen Lebensstimmung der dritte Wesenszug dieser positivistischen Lyrik. Die Richtung auf das Bildmäßige, die Neigung zur geschlossenen Form ist aller Dichtung dieser Zeit eigen. Sie zeigt sich auch in der Epik, die — Spielhagens Technik z. B. beweist es — mehr und mehr ihres Stiles sich entäußert und zu dramatischen Bilderfolgen greift. So sucht die Kunst den Intellektualismus im Innern durch Betonung des Sinnlich-Körperhaften in der Darstellung aufzuheben. Bei der Beschaffung des Materials zu diesen Bildern ist die naturwissenschaftliche Anregung im ganzen geringer als die geschichtliche. Nur in Frankreich gab es damals einen Lyriker, der das erhabene Lied des Leidens sang in dem ganzen weiten Reich der Natur und der Geschichte: Leconte de Lisle. In seinen Poèmes antiques (1852) läßt er die Welt des alten Indien, des alten Hellas und Rom vor uns aufsteigen; in den Poèmes barbares (1862) leiht er den Helden des Nordens und den Tieren der Wüste Stimme — stets tief philosophisch, pessimistisch, streng, feierlich, pathetisch, der reinste und größte Vertreter einer Zeit, in der die Lyrik sich aus dem verödeten Menschengemüte in die weite Welt der Kultur und der in der Wissenschaft sich spiegelnden Natur flüchten mußte, um leben zu können.

Intellektualismus als seelischer Grundzug einerseits, plastisch-bestimmte Bildhaftigkeit als Formprinzip anderseits schließen reine Lyrik aus. Daher gebricht diesen Dichtern auch die schwellende Musik einer inneren Rhythmik. Ihr Gedicht wird hart, trocken, spröde.

In der deutschen Lyrik stellen C. F. Meyer, Scheffel und — ein Verspäteter — Spitteler, bei größter Verschiedenheit der Temperamente und ihrer Stilerscheinungen, doch diesen Typus des Lyrikers eines wissenschaftlichen Zeitalters am ausgeprägtesten dar. Alle drei sind sie in ihrer geistigen Art intellektualistisch gerichtet. Alle drei leiden sie unter der trüben Schwere einer den Willen bindenden und die Persönlichkeit drückenden Weltanschauung. Alle drei suchen sie die intellektualistische Blässe ihres Denkens durch geschlossene Bildhaftigkeit und plastische Wucht der Gestalten wettzumachen, wobei ihnen die Wissenschaft das Material zu den Bildern liefern muß. Allen dreien fehlt das Sangbare, die schwellende Melodie echter Lyrik.

Bei Conrad Ferdinand Meyer trägt das Gefühl der Gebundenheit das Gewand der christlichen Vorausbestimmung. 1825 zu Zürich geboren in einer aristokratischen Familie von streng protestantischer Prägung, erlebte er in seinen ersten Kinderjahren den Umsturz von dem aristokratischen Regiment der Restauration zu der liberalen Demokratie. Als 1831 das Zürcher Volk sich eine demokratische Verfassung gab, mußte sein Vater, der der Regierung angehört hatte, den Regierungssessel mit dem Katheder des Schulmeisters vertauschen. Er starb früh. In dem Sohn bekämpften sich entgegengesetzte Mächte: eine unbeugsame Willenskraft, ein hohes Selbstbewußtsein, eine wühlende Leidenschaft sahen sich durch ein zartes Nervensystem, durch vornehme Zurückhaltung und eine herbe Sprödigkeit des Geistes gehemmt. Dazu kamen die äußeren Schranken, die das gesellschaftliche Gewissen des Milieus seinen glühenden Sinnen, das demokratische Regierungssystem dem Tatendrang des Aristokraten entgegensetzte. Die ganze Jugend des Erwachenden und die Zeit der Mannheit bis um das vierzigste Jahr herum sind von tief erregenden Kämpfen gegen die Dämonen im Innern erfüllt.

Es kam so weit, daß er für geistig tot galt. Als er nach der Maturität, statt die juristischen Vorlesungen zu besuchen, sich in sein Zimmer einschloß und die Kämpfe mit seinem Genius durchstritt, verlor die eigene Mutter den Glauben an ihn und klagte über „seine schwermütige Anlage", seine „unbezwingbare Unfähigkeit, eine regelmäßige Arbeit zu übernehmen", über seine „Hirngespinste". „Seltene Spaziergänge, das Lesen und einige Studien füllen seine Zeit aus, ohne seinem Leben den geringsten Erfolg zu geben". Er schien völlig den Zusammenhang mit dem Leben zu verlieren, suchte schwimmend und rudernd die einsame Weite des Sees bis tief in die

Nacht und ging den Menschen aus dem Wege. Schließlich mußte man den Siebenundzwanzigjährigen der neuenburgischen Irrenanstalt Préfargier anvertrauen, die er freilich nach wenigen Monaten mit dem Bescheid verlassen konnte, daß er nicht geisteskrank, sondern nur nervös überreizt sei.

Der Tod der Mutter (1856), die immer mehr in Trübsinn versank, war für ihn eine Erlösung. Nun holte er sich seine Bildung in der weiten Welt. In Paris erlebte er die verwesende Pracht des zweiten Kaiserreiches, in München stand er an den Propyläen der klassischen Kunst. Italien — Rom und Florenz — öffnete 1858 seine Augen für die plastische Wucht Michelangelos. Mühsam von Stufe zu Stufe klimmend, erreichte er endlich das Ziel. „Huttens letzte Tage" schenkten ihm — nach zwei klanglos vorübergegangenen Gedichtbänden — 1871 den Ruhm, den der „Jürg Jenatsch" verbreitete. In der historischen Prosaerzählung fand er seine Ausdrucksform; Novelle um Novelle entstand in dem sicheren Schaffen des Meisters. Bis er 1892 aufs neue zusammenbrach und diesmal endgültig: er mußte in die Irrenanstalt Königsfelden gebracht werden und blieb, wenn er auch nach etwa Jahresfrist wieder zu seiner Familie nach Kilchberg zurückkehren konnte, geistig gelähmt. 1898 erlöste ihn der Tod.

Einer seiner ersten Pläne war ein Trauerspiel „Cesare Borgia" gewesen. Die Grundsituation faßt das spätere Gedicht „Cesar Borgias Ohnmacht" zusammen: der Sohn des Papstes, von maßlosem Ehrgeiz erfüllt, will das Papsttum stürzen und aus Italien ein Königreich machen. Aber sein Planen ist der letzte Traum eines Fieberkranken, dem das Gift in seinem Leibe alle Aussicht auf Gelingen raubt. Ein Gefangener der Notwendigkeit.

Ein erschütterndes Bekenntnis der Gebundenheit eigenen gewaltigen Wollens! Meyer fand für sich die Befreiung im endlichen dichterischen Schaffen. Die Kunst erschien ihm wie den Münchnern als die höhere, schönere Welt. In ihr entlud sich, was den Menschen seit seiner Jugend bedrängte und quälte. Von der Gegenwart, so reich sie an Problemen und Kämpfen war, blieb der Blick von vornherein abgewendet. Denn das wirkliche Leben war für den aus inneren und äußeren Gründen zur Seite Gestellten öde und unfruchtbar. Die banale Gleichheit und anmaßende Mittelmäßigkeit herrschte da. In ihr Größe und Reichtum zu finden, war ihm versagt. Zugleich brachte der Scheue es nicht über sich, das Licht der Gegenwart in die Schlupfwinkel seiner Seele fallen zu lassen. Er bangte vor der Zurschaustellung des Innern. So lenkte der Sohn der alten Familie sein Auge auf die Vergangenheit, und wo die Vorfahren durch wirkliche Tat sich hervorgetan, erschuf er als Dichter den Kunsttraum der Größe, indem er das Wollen und Ringen von geschichtlichen Helden in sich nacherlebte. Aus seinem eigenen Blute tränkte er

die Schatten des Totenreiches und brachte sie zum Sprechen und Handeln. Sein Verhältnis zur Geschichte ist so doch ein ganz anderes als das eines Hermann Lingg, Dahn, Geibel oder Heyse. Diese schufen ein Bilderbuch, im besten Falle ein Wachsfigurenkabinett; Meyer gab eigenes Leben im Spiegel geschichtlicher Größe. Über sein Verhältnis zum geschichtlichen Stoffe hat er einmal bei Anlaß der „Versuchung des Pescara" an einen Freund geschrieben: „Je n'écris absolument que pour réaliser quelque idée, ... et je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au Zeitroman, parcequ'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur. — Ainsi, sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif. Dans tous les personnages du Pescara ... il y a du C. F. M." In der Tat, dies ist das Lebendige in seiner historischen Erzählungskunst. Er steckt in all seinen Gestalten, deren Leidenschaft seine Leidenschaft, deren Größe seine eigene Größe ist und die alle etwas von der gebietenden Willensstärke ihres Schöpfers haben.

Aber sie alle haben auch den Kampf zu führen gegen das Schicksal, unter dem der Dichter selber seufzt, und sind Gefangene der Notwendigkeit. Hutten, der leidenschaftlich-trotzige Freiheitskämpfer, verzehrt sich im ohnmächtigen Ringen gegen die Todeskrankheit, abgeschnitten auf seiner Insel vom großen Geisterstreite der Zeit. Im „Amulett" teilt die willkürliche Vorausbestimmung Gottes — die in diesem Falle die Entscheidung des protestantischen Dichters ist — dem kalvinistischen Berner Schadau die Rettung, dem katholischen Freiburger Boccard den Tod zu. Jürg Jenatschs gewaltiger Wille zur Befreiung seines Landes ist umschnürt von dem Intrigennetz der europäischen Diplomatie. König Heinrich im „Heiligen" muß ringend das unerbittliche Muß der Weltgesetzmäßigkeit erfahren, das sein Kanzler schweigend und duldend an ihm vollzieht. Und so ist es mit allen: Gustav Adolf, der junge Boufflers (in dem „Leiden eines Knaben"), der Mönch Astorre, die Richterin Stemma, der Feldherr Pescara und Giulio d'Este (in „Angela Borgia") — sie alle stehen „in Gottes Hand", wie der Kalvinist Meyer einmal den König Gustav Adolf seinen Schicksalsglauben in frommer Hingabe an Gottes Willen ausdrücken läßt. So prägt sich in der Wahl der Stoffe und der inneren Motivierung des Geschehens bei Meyer jene düstere Schwere der Zeitstimmung aus, an die er durch sein persönliches Schicksal unlösbar gebunden ist. Man darf sich über das Dunkel im Innern nicht von der starken Farbigkeit seines Stiles täuschen lassen. Sie ist durch die Spannung des Gegensatzes bedingt und wächst um so mehr ins Lodernde und Grelle, je tiefere Schatten sich auf des alternden Dichters Gemüt senken. Bei Gottfried Keller ist es umgekehrt: da wird mit der Verfinsterung im Innern auch die

Stilfärbung der Werke ernster und trüber. So erfüllt sich die Entwicklung bei dem naturhaft bildenden Genie. Bei Meyer gestaltet der energische Kunstwille des Talents. Dort wirkt Freiheit, hier Zwang.

Die reine Lyrik ist einem solchen Künstler versagt. Denn sie ist unbefangenes Aussprechen des Innersten aus der selbstverständlichen Voraussetzung heraus, daß dieses Innerste wertvoll und — auch wo es irrt — göttlich sei. Dies ist die künstlerische Heiligsprechung lyrischer Menschlichkeit und Allzumenschlichkeit. C. F. Meyer aber tritt, wie sein Zeitgenosse Leconte de Lisle, mit vornehm abweisender Gebärde vor die „plèbe carnassière". Auch er hätte sagen können:

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

Seine zurückhaltende Scheu, halb Nervenschwäche und halb vornehmes odi profanum volgus, verbietet ihm, sein Inneres im Schaufenster auszulegen. Wie bezeichnend, daß der fast Vierzigjährige in seiner ersten Gedichtsammlung (1864) „Zwanzig Balladen von einem Schweizer" bot: keine lyrischen Ergüsse und sogar der Name des Verfassers verschwiegen! Erst die zweite, „Romanzen und Bilder" (1869), enthielt neben „Erzählung" unter der Gesamtüberschrift „Stimmung" Lyrik — aber auch sie nicht freie und naturhafte Gefühlssprache. 1882 erschien dann die Gesamtausgabe der Gedichte, in die eherne Form von Meyers Kunstsprache gegossen — „das formal schönste Gedichtbuch, das seit Dezennien erschienen ist", wie Gottfried Keller an Storm schrieb.

Aber auch Storm hatte recht, als er an dem Buche den unmittelbaren, mit sich fortreißenden Ausdruck der Empfindung vermißte. Wie Meyer als Mensch und Künstler, um etwas sein zu können, seine Kraft nicht frei ausströmen lassen durfte, sondern in Zucht und Entsagung zusammenfassen, in eherne Fesseln legen mußte, so kann er auch als Lyriker im besondern sich niemals unmittelbar und flutend aussprechen. Er bedarf immer eines sichtbaren Mittlers, eines Gefühlsträgers. Der Eppich mit seinen dunkeln und hellen Blättern muß uns verkünden, daß auch des Dichters Leben „alt und junges Blatt, Eins streng und dunkel, eines licht Von Lenz und Luft" hat. Das Abendrot im Walde, das purpurn über Moos und Stein blutet, ist ihm ein Bild seiner eigenen blutenden Seele. Die zwei Segel der Lemanbarke, die, vom gleichen Winde geschwellt, gleich sich wölben und bewegen, in gleicher Weise hasten und rasten, erzählen von der Zweieinigkeit der Liebenden. Die Liebe zur Heimat verbildlicht sich ihm in das „große stille Leuchten" des Firnelichtes, das Gefühl verlorener Jugend zu der „müden Lache" im „Jugendtal". Die Unsicherheit allem Geschehen gegenüber, die er in dem Gedicht „Ein Pilgrim" darstellt, prägt er in einer ganzen Bilderfolge aus: der

Wandersmann auf der Steinbank vor dem Kirchentor, der Wanderer in dem Boote auf dem Comer- oder Langensee, der Dichter mit Weib und Kind am eignen Herd.

Wohl gibt es Gedichte Meyers, in denen er scheinbar direkt Gefühlsleben ausspricht. Aber nur als Anstoß und Ausgangspunkt für einen äußern Vorgang. Zum Beispiel eine Wandrung, wie ja Meyer ein leidenschaftlicher Wanderer war. In „Dämmergang" gedenkt er einer fernen Geliebten:

Du lebst meerüber
In blauer Ferne
Und du besuchst mich
Beim ersten Sterne.

Das bleibt noch lyrisch-allgemein. Aber mit energischer Wendung springt der Dichter sofort mit der zweiten Strophe in die besondere, bildhaft geschlossene Situation:

Ich mach' im Felde
Die Dämmerrunde,
Umbellt, umsprungen
Von meinem Hunde...

Und nun kann er erzählen, wie sie ihm das Weggeleite gibt.

Ähnlich stellt er das Aufbrechen der Liebe im Herzen dar als äußeren bildhaften Vorgang. Er hört das Herz die Nacht durch hämmern und klopfen; eine Bubenschar hängt darin das Bildnis der Geliebten auf. Oder es bricht aus der Erinnerung an die tote Geliebte jener wundersame Traumvorgang hervor, den das Gedicht „Lethe" erzählt: In einem ruderlosen Nachen lassen Knaben und Mädchen eine Schale kreisen, daraus jedes trinkt. Er schwimmt zum Schiffe und entreißt der Geliebten die Schale, aus der sie ihm Vergessen zutrinken will.

So ist Meyer durchaus auf Bild und Vorgang angewiesen, wo er Erleben künstlerisch zu formen unternimmt. Malerei und Epik arbeiten sich in die Hände in seiner Lyrik; direkte Gefühlsaussprache ist ihm versagt. Wo er sie versucht, drängt die Reflexion das Gefühl beiseite, wie in dem Gedicht „Alles war ein Spiel":

In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernsten Ziel!
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust,
Und alles war ein Spiel.

Besonders (!) forsche nicht danach,
Welch Antlitz mir gefiel,
Wohl leuchten Augen viele drin,
Doch alles war ein Spiel...

An solchen Stellen tritt der intellektuell-konstruktive Grundzug Meyers zutage, den sonst die bunte Bilderpracht seiner malerischen Epik verdeckt. Seine Persönlichkeit und sein künstlerischer Werdegang erklären diese Art seines lyrischen Gestaltens. Betsy Meyer, die Schwester, die ihn wie niemand sonst kannte, schreibt über das Kunsterlebnis Meyers auf seiner Romreise von 1858: „Mein Bruder sehnte sich von jeher, so zu dichten, daß durch sein Wort nicht Gedanken ausgedrückt, sondern handelnde Gestalten geschaffen wurden. ‚Jeder Gedanke muß seinen schönen Leib haben,' meinte er. ‚Nur keine grauen Theorien. In der Poesie muß alles in Schönheit einge-

taucht sein.' -- Allem, was er in seiner drangvollen Jugend entwarf, mangelte nun gerade der durchgebildete Leib, das, was er später ‚körperliche Schwere' nannte. In der Luft schwebende unbestimmte Schemen nur schufen seine ungeduldigen Versuche. Später geriet er, die Festigung seiner Gedanken suchend, ins Moralisieren. ... Nun kam er nach Rom und sah die Sistina Michelangelos. Diese Kunst traf ihn wie ein Lichtblitz. Buonarotti erschien ihm in seinen Schöpfungen als der größte Poet. Hier stand vor seinem Blicke, was er immer gesucht hatte: gewaltige Verkörperung großer Gedanken. ... Er wollte jetzt in den Sinn und Gehalt der Dinge eindringen, ihn in sich aufnehmen, bis er in seiner Seele lebendig würde, in sein eigenes Wesen überginge. Er wollte in die Tiefe der Dinge eingehen, in die Stimmung der Natur, in das Herz der Menschen, in den Gedanken ihrer Taten. Er wollte selbst darin leben. Das Bild, das er so gewonnen, wollte er in sich ausgestalten, nicht ruhen, bis es klar und individuell vor seinem inneren Blicke stehe, und ihm dann erst als Künstler seinen wahren, neuen Körper geben. ... ‚In der Poesie muß jeder Gedanke sich als sichtbare Gestalt bewegen. Es darf kein Raisonnement, nichts gedankenhaft Beschreibendes als unaufgelöster Rest übrig bleiben.'"

Wer so spricht, ist kein geborener Lyriker. Sinn, Gehalt, Gedanke, Raisonnement bezeichnen ihm das Unsichtbar-Geistige im Erlebnis der Wirklichkeit, also lauter intellektuelle Werte, denen als Forderung und Ziel der Kunst der Körper, die Gestalt, das Bild gegenübergestellt wird. Das Gefühl fehlt. Meyer, der im Tiefsten intellektuelle Grübler, fürchtet mit Recht, wenn er sich dem Gefühl überläßt, ins Bodenlose unkünstlerischer Reflexion zu sinken. Er bedarf des festen Bodens klarer Körperlichkeit und sicherer Gestalten. Der Plastiker Michelangelo gibt ihm die Offenbarung des Stiles und wird sein bedeutendster Lehrer. Michelangelo und die Lyrik! — Man begreift, daß auch Meyer selber der Weg zur reinen Gefühlsdarstellung versperrt war.

Er hatte von der Kunst die höchste Meinung. Man versteht es, wenn man den Preis bedenkt, den er um sie zahlen mußte. Dichten heißt ihm den Göttern opfern: er zieht dazu ein hoheprieſterliches Gewand an. In dem „Heiligen Feuer" hat er seine Dichterglut dem Feuer verglichen, das die Vestalin zu hüten hat:

Und ich hüte sie mit heilger Scheue,
Daß sie brenne rein und ungekränkt;
Denn ich weiß, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt.

Schon dieses Feierliche und Hoheprieſterhafte seiner Künstlergebärde gibt seinen Versen eine gewisse Steifheit und Unbiegsamkeit, die sich leicht zur Manier und Unnatur steigert. Meyer mußte sich, um dichten zu können, gewaltsam zur Größe aufrecken. Wie dem No-

vellisten die Schaffung von reinen Naturwesen, von Leuten aus dem Volk mit schlicht-menschlichem Empfinden versagt ist und er, wo er es unternimmt, gern ins Konventionelle sinkt, so ist auch dem Lyriker die Kunst nicht gegeben, die leise schwebende Gefühlslinie des atmenden Lebens zu ziehen. Das lähmende Bewußtsein der kosmischen Gebundenheit hindert die leichte und blühende Freiheit, mit der ein Mörike seine zarten lyrischen Gebilde schafft, und seine Hand, an den Meißel wuchtig-heroischer Gestaltung gewöhnt, ist zu groß für das Saitenspiel der Lyra. Sie greift zu weit, und sein Stil wird dann gespreizt. Darum gelingt ihm vor allem jenes Gedicht, in dem er im Gefühl des Gegensatzes zum Ideal schafft, um mit Schiller zu sprechen, also die pathetische Elegie. Auch Meyer ist ein sentimentalischer Dichter. Er ergreift uns da, wo er mit schmerzlich umflortem Auge, aber in gefaßter Haltung um verlorene Köstlichkeiten klagt, wie um die tote Liebe in „Lethe", um den langvergeßnen Reisebecher („Der Reisebecher"), um die verlorene Jugend („Ewig jung ist nur die Sonne"). Aber seine Kunst versagt bei der Darstellung des Zarten, Zierlichen, Naiven. So schildert er in „Spielzeug", wie er die Liebste beim Spiele angetroffen. Aus einem Kasten hat sie verstaubtes Spielzeug genommen und stellt damit ein Städtchen auf. Abseits ein Landgut mit grünen Pappeln. „Eben sind wir eingezogen!" jubelt sie. Er reißt sie „in der Wonne des erworbnen Heimes" so gewaltsam an sich:

Daß den Arm sie streckte wie ertrinkend ...
Was erwischte sie mit schnellen Fingern,
Eng an meine Brust gepreßt? Die Kirche,
Ja die Kirche mit dem roten Dach war's.
Und sie stellt sie dicht vor unser Landhaus.

Ein geistreiches Bild seiner Freude an seinem Besitz in Kilchberg in der Nähe der Kirche und zugleich ein Symbol seiner kirchlichen Gesinnung, die von seiner Frau sicher geleitet wurde. Aber wie hölzern und wie ohne den lebendigen Sinn für die Diskrepanz von Gedanke und Bild geschaffen! Ein Spielen ohne die Taubeneinfalt des Kindes.

Oder man stelle sich etwa vor, wie Mörike die Geschichte von dem „Fingerhütchen" erzählt hätte! Es ist eines der persönlichsten Gedichte Meyers, das einst die „Zwanzig Balladen" bedeutsam beschloß. Unter dem Bilde des Höckerzwerges, der auf nächtlicher Wanderung den Gesang der Elfen hört, dem stockenden mit seinem Reim weiterhilft und zum Dank dafür durch die Elfen von seinem Höcker befreit wird — unter diesem Bilde stellt der Verfasser der „Zwanzig Balladen" seine eigene Erlösung von dem dumpfen Druck und der Schmach jahrelanger unfruchtbarer Arbeit und Verkennung dar. Und die Erlösung geschieht bei ihm, wie bei dem Zwerg Fingerhütchen, durch das Finden des Reims, d. h. durch die Kunst, die die

stockenden Naturgeister vom Bann befreit. Aber wie unpersönlich, unmeyerisch ist die Form, in der sich dieses persönlichste Erleben ausspricht, wie geschwätzig zum dünnen Faden ausgezogen der Stoff! Wie wenig rund und anmutig ist die doch so zierliche Fabel — die Meyer den Irischen Elfenmärchen der Brüder Grimm entnommen hat — behandelt! Wo Meyer nicht steifen und großfaltigen Brokat geben kann, wo er weiches und dünnes Schleiertuch geben muß, versagt nun einmal sein Webstuhl.

Dagegen mußte alles Meyer zum Balladendichter befähigen. Schon seine Vorliebe für die große Gebärde und für das äußere Heldentum wies ihn auf die Ballade. Hier konnte seine intellektuelle Kraft sich betätigen an der denkenden Herausarbeitung des geschichtlich Wesentlichen im anekdotischen Vorgang. Hier konnte sein Bedürfnis nach bildhafter Darstellung sich ausleben, während die lodernde Leidenschaft seines Innern das Bild mit brennendem Kolorit ausstattete.

Meyers Balladendichtung ist eigentlich verkappte Lyrik. Ihn reizt in ihr nicht die „Lust zu fabulieren", sondern ihn drängt der Zwang, sein Inneres, das er unmittelbar nicht aussprechen kann, an Gestalten der Geschichte und Sage auszulegen. Dem vom politischen Handeln der Zeit abgeschlossenen Nachkommen von Staatsmännern ist es erst wohl, wo er sich großen Personen der Vergangenheit gegenübersieht. Balladen wie Scherenbergs „Verlorener Sohn" oder Fontanes „Brück' am Tay" hätte er nicht schreiben können. Schon dem Verfasser der „Zwanzig Balladen" ist historisches Heldentum mit dem Glanz ererbten Ruhmes Bedürfnis. Herrscher wie Attila („Die Stadt im Meere" — später „Venedigs erster Tag"), Alfons von Kastilien („Der Mönch von Bonifacio"), Kaiser Otto I. („Kaiser Ottos Weihnachten" = „Der gleitende Purpur"), Karl I. von England („Die Flucht Karls I." = „Die Rose von Newport") und andere wandern durch die Gedichte des schweizerischen Republikaners. In den „Romanzen und Bildern" kommen Julius Cäsar, Papst Julius, Cäsar Borgia, Achilleus, Alexander der Große, Harun al Raschid, Kaiser Heinrich IV. usw. dazu. Er bedarf geschichtlich vorgeprägter Größe, um sich selber groß zu fühlen.

Für die Darstellung solcher Größe hat er einen höchst persönlichen Stil gefunden, dem man es anspürt, daß er sich an Michelangelo aufgerichtet hat. In einem wahrhaft herkulischen Ringen hat er ihn ausgebildet. Kein größerer Gegensatz und für den Stilforscher keine lockendere Aufgabe, als erste Fassungen seiner Gedichte mit spätern zu vergleichen.

Wie lehrreich z. B. ist die Umwandlung der „Flucht Karls I." zur „Rose von Newport". Die Flucht Karls I., in den „Zwanzig Balladen", gab im Anschluß an die Nennung des fliehenden Königs in rhetorischer Sprache eine geschichtlich-wissenschaftliche Begründung

der Flucht. Breit, geschwätzig wird die frostige Zurückhaltung der Bürger Newports geschildert. Wie das schmächtige Kind aus dem letzten verödeten Haus mit der Rose ihm naht, wird die überflüssige Frage erhoben:

Ist für den König der Vater gefallen?
Hat sie die weinende Mutter geschickt?

In der neuen Fassung hat der Dichter die gefühlauslösende Anschauung dadurch erreicht, daß er die Rosenspenderin zum eigenen Kinde des Königs macht, zur Frucht eines leidenschaftlichen Jugendfrevels. Und nun stellt das Gedicht zwei Besuche des Königs in Newport und zwei Rosenspenden dar. Das erstemal kommt der König im Glanz der Jugend, empfangen vom Jubel des Volkes; die Schönste reicht ihm die Rose, und bleibt selber als entblätterte Rose zurück. Das zweitemal kommt er auf der Flucht, und das Kind, das ihm die Rose reicht, erinnert ihn mit drohender Anklage an jene Jugendsünde. So ist in den Rahmen des Gedichtes die Verkettung von Ursache und Wirkung als Doppelbild aufgenommen und der Vorgang ist von den wissenschaftlichen Zusammenhängen der Geschichte losgelöst, die künstlerische Objektivierung des Stoffes erreicht.

Gewiß ist Meyer im Streben nach gedrängter Wucht schließlich zu weit gegangen und bei der Manier angekommen. Sein Stil wird, statt markig, scharf und kantig wie Gesteinsrippen, zwischen denen der weichere Stoff ausgewaschen ist. Ellipsen häufen sich. Hauptwörter stürzen hin. Zeitwörter wimmeln in nervöser Hast vorbei. Hauptsätze rennen, und maßlose Leidenschaft schwingt über ihnen die Peitsche. So in den „Füßen im Feuer“:

Fest riegelt er die Tür. Er prüft Pistol und Schwert.
Gell pfeift der Sturm. Die Diele bebt. Die Decke stöhnt.
Die Treppe kracht . . . dröhnt hier ein Tritt? . . . Schleicht dort ein
Ihn täuscht das Ohr. Vorüber wandelt Mitternacht. [Schritt? . . .

Zehn Hauptsätze in vier Versen.
Das ist, mit Wölfflin zu sprechen, der Bewegungsstil der Barockskulptur; das Lineare ist dem Malerischen, die edle Harmonie des Ganzen den stark herausgetriebenen Einzelheiten geopfert. Auch von Impressionismus könnte man reden, sofern Farbe unvermittelt neben Farbe gesetzt wird. Aber es ist ein anderer Impressionismus als der Fontanes. Er erstreckt sich nur auf das Anschauliche, nicht auch auf das Musikalische des Verses. Wohl versteht Meyer sich auf die Kunst rhythmischer Charakteristik, und niemand wird in dem letzten der vier eben angeführten Verse nach dem hastigen Flackern der kurzen Sätze die rhythmische Dehnung in dem „Vorüber wandelt Mitternacht“ übersehen. Aber er kennt keine nach Stimmungswerten wechselnden Metren. Er kennt nur die feste Gesetzmäßigkeit eines einheitlich durch ein ganzes Gedicht durchgeführten Maßes. Das ist gegenüber dem modernen Realisten Fontane, der sich an der eng-

lischen Ballade gebildet, die antike klassische Linie an Meyer, auf den Renaissancekunst entscheidend gewirkt. Und diese strenge Gesetzmäßigkeit des Metrums bindet die ungebärdigen Einzelheiten in seinem Stil im Sinne der Barockkunst immer wieder zur festen Einheit zusammen.

Wer verkennt, wie sehr in diesem Stil die Persönlichkeit Meyers Kunstform geworden ist? Ist doch ihr Wesenszug Bändigung glühender Leidenschaft unter das strenge Gebot einer als Notwendigkeit erkannten Kunstpflicht, wie sich der religiöse Mensch Meyer unter das strenge Gesetz der göttlichen Fügung gebeugt hat!

Josef Viktor Scheffel hat ein ganz anderes Verhältnis zur Geschichte als Meyer. Wird Meyer durch die psychologische Notwendigkeit seines persönlichen Lebens dazu getrieben, so folgt Scheffel ganz einfach dem Zuge der Zeit. Ist für Meyer die geschichtliche Überlieferung Rohstoff, um sich selber darzustellen, so ist Scheffel von unbedingter Hochachtung erfüllt gegenüber den von andern aufgezeichneten Tatsachen der Vergangenheit und ist geneigt, in der Geschichtswissenschaft die — freilich oft lückenhafte — Geschichte zu sehen. Ist Meyer stets und überall der formende Künstler, so bewegt sich Scheffel auf der Linie zwischen dem historischen Poeten und dem dichtenden Geschichtschreiber hin und her. In dem Vorwort zum „Ekkehart" hat er die Aufgabe des Dichters, wie er sie sah, gegenüber dem geschichtlichen Stoffe klipp und klar ausgesprochen. Er sei einst mit etlichen Freunden durch die römische Campagna gestrichen. Sie stießen dabei auf Reste eines alten Grabmals und darunter auf einen Haufen Mosaiksteine. Ein Gespräch erhub sich, was die Steinchen im Zusammenhange möchten dargestellt haben. Der eine, ein Archäolog, prüfte die Stücke auf die Farbe; ein zweiter, der Historiker, sprach gelehrt über die Grabmäler der Alten; ein dritter, der Künstler, hatte in der Ecke des Fußbodens Pferdefüße und Stücke eines Wagenrades erblickt und zeichnete ein stolzes Viergespann, von ionischer Ornamentik umgeben, in sein Skizzenbuch. An „der geschichtlichen Wiederbelebung der Vergangenheit" — auf die es ihm vor allem ankommt — kann, erklärt Scheffel, nur dann mit Erfolg gearbeitet werden, „wenn einer schöpferisch wiederherstellenden Phantasie ihre Rechte nicht verkümmert werden, wenn der, der die alten Gebeine ausgräbt, sie zugleich auch mit dem Atemzug einer lebendigen Seele anhaucht, auf daß sie sich heben und kräftigen Schrittes als auferweckte Tote einherwandeln". Der wahre Geschichtschreiber ist der Dichter, gewiß, aber auch der Dichter ist der Geschichtschreiber. Es dreht sich bei Scheffel doch letzten Endes nur um die Rankesche Frage, wie es denn eigentlich gewesen sei. So stark ist er vom Geist positivistischer Wissenschaft durchdrungen. Es fällt ihm keinen Augenblick ein, daß die „Geschichtschreibung" nicht etwas Objektiv-Exaktes ist, sondern

die unaufhörliche Auseinandersetzung der Gegenwart mit der Vergangenheit und das Einst für uns nur Wert hat als Spiegel, worin sich das Jetzt beschaut.

So hängt für den wissenschaftlichen Realisten Scheffel Gelingen oder Mißlingen weniger von seiner persönlichen künstlerischen Kraft, als von dem „poetischen" Werte, der sogenannten Dankbarkeit des Stoffes ab — eben weil er nicht sich, sondern objektive Kulturtatsachen auszulegen sucht. In diesem Sichunterordnen der Persönlichkeit unter den Stoff dürfte letzten Endes der Grund für das frühe Versagen seiner schöpferischen Kraft und den damit innigst zusammenhängenden Trübsinn liegen: wo, wie im „Trompeter von Säkkingen" und im „Ekkehart", der geschichtlich-ethnographische Stoff an sich ihn anregte, vermochte er zu schaffen. Ebenso sind seine berühmtesten Kneiplieder durch die Prähistorie und Zoologie befruchtet. Wo diese Stoffbefruchtung aber fehlte, versiegte seine Kraft. Von dem großen Wartburgroman, mit dem er lange Jahre sich trug, sind im wesentlichen nur die Gedichte der „Frau Aventiure" fertig geworden, zu denen die Anregung aus den Liedern des Minnesangs hervorging.

Bei all diesem Respekt vor der Wissenschaft war ihm aber doch ein echtes Künstlernaturell eigen. Es zog ihn zur Anschauung, nicht zur Abstraktion. Daher meinte er, wie so mancher Dichter dieser realistischen Zeit, eine Zeitlang in seinem Bedürfnis nach dem Bildhaften zum Maler bestimmt zu sein. In Karlsruhe 1826 geboren, in wohlhabendem und geistig angeregtem Hause herangewachsen, verzichtete er zunächst auf die Kunst und studierte die Rechte in München, Heidelberg, Berlin und wieder Heidelberg. Zum Teil unmittelbar vor, zum Teil während seinem Studium erschienen Herweghs, Freiligraths und der andern politische Gedichte. Auf den Studenten Scheffel taten sie keine Wirkung. Ihm gingen die Trinklieder in Hafis' Diwan, von dem Friedrich Daumer 1846 eine freie Nachdichtung herausgab, und die Zechereien des mittelalterlichen Weinschwelg leichter zu Gemüte, und wenn er als Burschenschafter schwärmte und, ein eifriger Korpsbruder, selber mehrmals burschenschaftliche Verbindungen gründen half, so war es nicht mehr die Burschenschaft um 1820 herum, wo man für deutsche Einheit und politische Freiheit auch zu sterben entschlossen war, sondern an die Stelle der Freiheit einer Volksgemeinschaft war die von Strömen Weins oder Gerstensafts umspülte studentische Ungebundenheit getreten. Dieser Hang zur frischfröhlichen Burschenherrlichkeit reichte bei Scheffel noch weit ins Philisterium hinein. Es war ihm am wohlsten, wo er eine trinkfeste Runde um sich versammelt sah. In Scherz, Gesang und Trunk spülte er die Sorgen hinunter. Denn, wie schon das römische Recht ihm „wie Alpdruck auf dem Herzen" gelegen, so erfüllte ihn sein Beruf — er war von 1850—52 Rechts-

praktikant in Säkkingen und Bruchsal — mit wachsendem Mißbehagen. Schließlich riß er sich los und ging als Maler nach Italien. Und schrieb in Capri den „Trompeter von Säkkingen" und ließ den „Ekkehart" folgen. Damit war über seinen Beruf entschieden. 1864 erschien „Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Osterdingens Zeit", 1867 „Gaudeamus", 1869 die schon 1860 entstandenen „Bergpsalmen". Schon im „Ekkehart" hatte er sich „auf den Hund gearbeitet" und sich eine schwere Nervenerkrankung zugezogen. Sie verließ ihn fortan nicht mehr, steigerte sich zu Menschenscheu und Schwermut und hemmte die Arbeit. Heiratsmißgeschick kam dazu. 1886 starb er.

Scheffel bedarf, um schaffen zu können, durchaus des historischen Kostüms. Sogar in seiner ausgesprochensten lyrischen Dichtung, den „Bergpsalmen", fehlt es nicht. Sie sollten eine Einlage des Wartburgromanes sein, wie der „Ekkehart" und der „Trompeter von Säkkingen" derlei Gedichte enthalten. Liebesgram trieb ihn 1860 nach St. Wolfgang am Abersee, wohin der heilige Wolfgang, der Bischof von Regensburg, sich 972, wie Ekkehard nach dem Wildkirchli, aus dem Wirrwarr der Welt geflüchtet und wo er als Klausner ein paar Sommer gewohnt. Ihm, dem „frommen deutschen Mann", legt Scheffel die freien Gesänge in den Mund, in denen sich Naturandacht mit Gottesanbetung vereinen, der Seele ihren Frieden zu bringen. Freilich, gerade hier, wo der historisch gegebene Stoff sich auf die Andeutung der äußeren Situation, des dürftigen Rahmens beschränkt und das Gemüt des Dichters aus sich selber schöpfen muß, zeigt sich die seelische Armut am stärksten. Wo wir Naturinnigkeit erwarten, müssen wir uns mit äußerlicher Beschreibung der Naturvorgänge, wie des Sturmes und des Wechsels der Jahreszeiten begnügen; statt innerlichster Gottesergriffenheit wird uns gewöhnliches Gottvertrauen aufgetischt, und die freien Rhythmen entbehren jeder inneren Plastik und jedes Schwunges, den metrische Künste nicht ersetzen. Was fangen wir mit altertümlichen Wörtern wie „kampflich", mit Neubildungen wie „entschmolzene Zeit" an? So bleibt der Eindruck intellektueller Dürre und des Jungdeutschen Heinrich Laube trockenes Jagdbrevier liegt nicht weit ab.

Reicher an lyrischem Schmelz sind die Gedichte von „Frau Aventiure"; denn der antiquarische Stoff war diesmal farbiger, vielgestaltiger, interessanter und meist schon künstlerisch gestaltet. So verhält sich diese Sammlung zu den „Bergpsalmen" wie das bunte Gewand eines mittelalterlichen Weltmannes zu der braunen Einsiedlerkutte. Wie der „Ekkehart" antiquarische Epik, so ist „Frau Aventiure" antiquarische Lyrik. Das Vorwort ist mit gelehrten Tatsachen gefüllt, Anmerkungen vertiefen das „Verständnis" der einzelnen Stücke. Es kam Scheffel darauf an, mit der Sammlung „einen einigermaßen echten altertümlichen Eindruck" hervorzurufen.

Es sollten „Kulturverhältnisse und individuelle Typen" der Zeit des Minnesangs repräsentiert werden. So ist das ganze Unternehmen nur erklärbar aus der zeitgenössischen nationalen Begeisterung für das Mittelalter und eigentlich nur dem germanistisch Geschulten unmittelbar zugänglich; ein anderer strauchelt schon auf der ersten Stufe des Genusses, beim bloßen Verständnis. Wie soll er wissen, was Tjostieren, Foreſt, Schnarenzer, wer Key ist? („Wartburg-Abschied"). Oder daß mit dem „tugendreichen Schreiber" („Am Traunsee" I) ein Gegner Heinrichs von Ofterdingen im Wartburgkrieg gemeint ist? Wer erstaunt nicht, wenn ihm gar in den deutschen Versen lateinische Strophen begegnen?

Freilich, nicht an allen Gedichten von „Frau Aventiure" hat die gelehrte Bildung gleichen Anteil. Es gibt unter ihnen bloße Umdichtungen aus dem Mittelhochdeutschen, sei es als ganze Gedichte, sei es als eingelegte Gedichtteile, wie im ersten Gedicht Wolframs von Eschenbach: „Im Stegreif". Es gibt sodann literarhistorische Gedichte, die aus dem Charakter, der Stellung usw. einer literaturgeschichtlich bekannten Person heraus gebildet sind und Anspielungen auf ihr Schaffen enthalten, wie „Die Waldraſt" aus dem Munde von Walthers von der Vogelweide Singerknaben Berlt dem Jungen gesprochen ist. Auch Stimmungsbilder, die irgendeine historische Person oder Situation auslegen, gehören hierher, wie der dramatisch bewegte und farbige „Dörpertanzreigen" zu Ehren Heinrichs von Ofterdingen. Endlich gibt es auch rein lyrische Stimmungsbilder allgemein menschlichen Inhalts, wie die Lieder der Fahrenden Leute oder die Gedichte „Am Traunsee", wo die Anspielungen auf Walther, Reinmar, Wolfram und den „tugendreichen Schreiber" am Schlusse nach der rein menschlichen Stimmungsschilderung als aufdringlich und zwecklos erscheinen.

An echtem lyrischem Gut ist die Sammlung arm. Scheffels Muse ist ein gelehrtes Frauenzimmer geworden, um deren Mund ein überlegener und wissender Zug liegt, die eine Brille trägt und, wenn sie singen will, erst alte Schmöker aufblättern muß. Was sie singt, kann sehr interessant sein, ist aber meist wenig lebendig, trotz dem forcierten Naturburschentum, das in „Hei" und „Heio" und „Auf" sich spreizt. Im Gegenteil: man hat das Gefühl, daß die schwermütigen Klänge, die da und dort angeschlagen werden, tiefer aus Scheffels Seele kommen.

In den „Gaudeamusgedichten" tritt zu der kulturhistorischen Anregung noch die naturwissenschaftliche hinzu. Aus ihnen kann man ermessen, wie ungeheuer sich nach der Mitte des Jahrhunderts die naturwissenschaftlich-materialistische Stimmung ausbreitete. Zugleich aber auch, wie tief das geistige Niveau damals unter der studierenden Jugend — und nicht nur bei ihr! — gesunken war. Wie man in der Biedermeierzeit von harmloser und geistig gewürzter

Geselligkeit sang, wie man in den Vierzigerjahren für politische Ideale sich berauschte, so mußten nun Entdeckungen und Theorien der Naturgeschichte die Vorstellungen liefern, die man aus dem öden Sumpf der Bierverhocktheit als schimmernde Blasen aufsteigen ließ. Wenn der echte Humor eines Mörike, Keller, Reuter das materiell Kleine ins geistig Große erhebt, so geht Scheffels Bierulk umgekehrt vor: das materiell Große wird ins Alltägliche, Kleine zusammengepreßt und das Rhinozeros muß Menuett tanzen. So darf eine Erderuption dazu herhalten, die Revolution der Menschen zu parodieren („Der Granit"), so stirbt (im „Ichthyosaurus") die ganze „Saurierei", weil sie „zu tief in die Kreide" gekommen ist, so wird der „Tazzelwurm", dem das Feuerspein einst Zeitvertreib war, als Wirtshausschild besungen. Und damit auch ja diesem höhern Blödsinn der Bierpoesie die verächtliche Gebärde des Materialisten gegen den Geist nicht fehle, so läßt im Guanolied der Dichter einen schwäbischen Repsbauer zum Schlusse sprechen:

Gott segn' euch, ihr trefflichen Vögel,
An der fernen Guanoküst' —
Trotz meinem Landsmann, dem Hegel,
Schafft ihr den gediegensten Mist!

Trinken — das ist das A und O aller Jugendfröhlichkeit bei Scheffel. Ins Trinken mündet eines seiner muntersten Gedichte, „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein", aus, ins Trinken das alte Hildebrandslied, ins Trinken die Rodensteinersage.

Scheffel verdankt der Wissenschaft mit vom Besten in seinem dichterischen Schaffen. Aber sie hat auch durch die Masse ihres Materiales auf seine Persönlichkeit gedrückt. Liest man seine Gaudeamuslieder, so ertappt man sich bei dem Gedanken, als ob er sich an ihr für die Herrschaft habe rächen wollen, die sie über ihn ausgeübt — er und seine Zeitgenossen, die doch auf ihre Wissenschaft so stolz waren! Was für ein Zeugnis aber wird der Kulturhöhe eines Geschlechtes ausgestellt, dessen geistige Führer an solchem Witz sich erbauten, als sie sich jugendlicher Freude hingaben! Man täusche sich nicht über den Kern dieser Lustigkeit: Scheffels Trinkwitz ist der Galgenhumor des Schopenhauerschen Pessimismus.

Ein Menschenalter später als Scheffel, ein halbes nach Meyer ist Carl Spitteler ins literarische Leben eingetreten. Ein Blick auf die Oberfläche könnte die Meinung erwecken, als ob er einem späteren Dichtergeschlecht angehörte. Dringt man aber in die Tiefe, so weist das Bild seiner Seele dieselben drei Grundzüge: Herrschaft des Intellekts, Pessimismus und Neigung zur Bildkunst um der „Anschauung" willen. Ja, sie treten um so stärker bei ihm hervor, weil er ein Spätling ist.

Seine Entwicklung liegt bereits ziemlich klar vor uns. 1845 in Liestal, dem Hauptort des Kantons Baselland, geboren, bezieht er

1863 die Universität erst als Jurist, dann als Theologe. Pfarrer ist er nie gewesen, sondern von 1871—1879 Hauslehrer in Rußland, dann Lehrer in Bern und Neuveville am Bielersee, darauf Journalist in Basel und Zürich, bis er 1892, unabhängig geworden, sich nach Luzern und in die ausschließlich dichterische Arbeit zurückziehen konnte.

Wenn je bei einem Dichter, so gilt bei Spitteler das alte „facit indignatio versus". Die Empörung treibt ihn zum Dichten. Mit einem hochgespannten Selbstbewußtsein tritt er ins Leben und einem herrischen Willen, der sich am Hindernis nur trotziger aufrichtet. Eigentlich fühlt er mehr Neigung und Begabung in sich zur Musik und zur Malerei. Aber wie die Berufsfrage ernstlich an ihn herantritt, glaubt er es auch bereits zu spät, sich die Technik des Musikers oder Malers noch aneignen zu können. So wird er Dichter. Schon der erste Schritt zur Dichtung ist eine entschiedene Willensgebärde: Überwindung eines Hemmnisses; das „Dennoch" seines Herakles im „Olympischen Frühling". Gespannte Willensenergie ist das Gesetz, das sein ganzes dichterisches Schaffen beherrscht. Die Naturalisten, die die Zeitdichtung bestimmten, als er auftrat, haben es ihm wahrlich nicht leicht gemacht. Aber sie haben nur seinen Willen gestählt und ihn in dem Glauben bestärkt, daß es, wie er in den „Lachenden Wahrheiten" bekennt, beim Dichten mehr auf Fleiß und Energie, als auf Beschaulichkeit ankomme.

Eine entschiedene Willensgebärde ist auch seine Haltung gegenüber der Welt. Und diesmal eine abweisende. Von seinen Lehrern in Basel hat niemand so stark auf ihn gewirkt wie Jakob Burckhardt. Mit ihm trifft er in der unbedingt pessimistischen Beurteilung des Weltlaufes zusammen. Burckhardt, der Positivist, der aus seiner Abneigung gegen Gedankenkonstruktion nie ein Hehl gemacht, hat es in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen" und anderswo öfter ausgesprochen, daß der Gang des Lebens nicht von einem Weltwillen sittlich geleitet sei: stets triumphiere die Macht über die Forderungen der Sittlichkeit. Wie man, so läßt ihn Spitteler selber einmal sagen, von der Idee Gottes sprechen könne in einer Welt, wo ein Tier das andere auffresse! Burckhardts Weltanschauung, gesteht Spitteler, deckte sich mit der Schopenhauers auf der ganzen Linie. Das gleiche läßt sich, was die Voraussetzungen, aber nicht die Folgen betrifft, von Spitteler sagen. „Denn seht," verkündet in „Prometheus und Epimetheus" Proserpina, „verflucht von Anbeginn und völlig heillos ist die ganze Welt und was ihr immer auch mit ihr beginnt, so wird es bleiben eine Welt der Qual, darinnen einem jeglichen allein der Tod bereitet die Erlösung." Wo die Idealisten, zum übermenschlichen Denken sich erhebend, die sittliche Vernunft am Webstuhl des Lebens sitzen sehen, da läßt Spitteler die Notwendigkeit die Welt regieren, blind und sinnlos, rein mechanisch,

wie es dem Genossen einer mechanistisch-materialistischen Zeit zusteht — genau wie Schopenhauers Wille die Räder des Weltmechanismus als rohe Kraft treibt. Aus einem Ehebruch Gottes mit der üppigen Physis (der Materie) ist nach dem „Prometheus" die Welt entstanden, ihr Plan nach den „Extramundana" das Werk eines Pfuschers, das Leben eine Krankheit, die Gott zwingt, stets den „verfluchten Zirkelgang" zu gehen „Tag für Tag und Jahr um Jahr . . . schweren Gangs, gesenkten Haupts, die Stirn durchfurcht, das Angesicht verzerrt". Im „Olympischen Frühling" hat sich diese Idee von dem verfluchten und unsittlichen Mechanismus des Lebens noch gehärtet zu der grauenhaften Vorstellung von Ananke. Wie darf man sich angesichts dieser sinnlosen Blindheit der Weltleitung wundern, daß auf Erden die rohe Macht und nicht die Weisheit herrscht? Im „Prometheus" kommt Prometheus wenigstens nach Jahren der Verkennung und Verbannung noch zu Ansehen und zum geistigen Herrschertum. Im „Olympischen Frühling" unterliegt Apollo dem Zeus unbedingt, und in der Zürcher Rede, die so viel Staub aufgewirbelt, fällt das harte Wort: „Die ganze Weisheit der Weltgeschichte läßt sich in einen einzigen Satz zusammenfassen: jeder Staat raubt, soviel er kann." So wird aus dem Schopenhauerschen Pessimismus der Machtgedanke abgeleitet, an dem die Kultur des 19. Jahrhunderts zu Grunde gegangen ist. Wenn eines zeigt, daß Spittelers Dichten nicht Zukunftsmusik ist, so ist es diese Tatsache.

Aber nun bäumt sich, ob er auch die Welt nicht ändern kann, wenigstens für seine Persönlichkeit Spittelers Wille auf und seine Empörung macht Verse. Mit seinem Lehrer Burckhardt hat er die höchste Vorstellung vom Dichter. Er soll Seher und Prophet sein und den Menschen, wie Homer und Hesiod es taten, ihre Götter geben. „Als die Muse mich besuchte," schreibt der Jüngling in sein Notizbuch, „sagte ich ihr: die Erde ist nichts, und führte sie in den Himmel." Der kosmische Trübsinn zwingt Spitteler, seine Gestalten jenseits der häßlichen und schlechten Wirklichkeit anzusiedeln. Seine persönlichsten Dichtungen könnten alle den Titel seines zweiten Werkes, „Extramundana", führen. Aber es bleibt beim Willen und bei der Gebärde. Wer als Moses den Sinai besteigt, muß neue Gesetzestafeln für das Volk in der Wüste herunterbringen. Spitteler ist kein Moses; er brachte die alten Tafeln. Auch seine Götter seufzen unter dem sinnlosen Druck des blinden Weltmechanismus, an den die Materialisten des 19. Jahrhunderts glaubten.

Denn die Empörung macht wohl Verse, aber sie schafft keine Dichtungen. Diese schafft nur die Liebe (die auch im Zorne leben kann!). Und die Liebe fehlt Spitteler zum wahren Propheten. Es muß auch hier wieder gesagt werden: das Weltbild erscheint nur demjenigen in tiefste Nacht getaucht, der die Konstruktion ausschließlich aus der Materie und mit dem Verstande unternimmt. Nur der

mephistophelischen Natur liegt die Welt wie ein alter Sauerteig unverdaulich im Magen, weil sie nur das Negative sieht, wo die Liebe voll Glauben an das Gute aufbaut. Intellekt aber ist der Grundzug von Spittelers geistigem Wesen. Intellekt, der von außen an die Dinge herantritt, nicht Liebe, die schöpferisch in ihnen lebt, weil sie teil hat an der Urkraft des Lebens. Man mag sich Spitteler nahen, wo man will, stets interessiert er uns durch die Stellung und Behandlung der Probleme, stets verblüfft uns seine durchdringende Gescheitheit. Man kann z. B. seiner Behauptung des Machtgedankens in der Politik nichts entgegenhalten, aber eben doch nur dann, wenn man nur auf das Positive und Seiende, nicht auf das Seinsollende und Werdende sieht; wenn nur der Intellekt urteilt, aber nicht das Herz. Daher die Kälte, die all sein Schaffen ausstrahlt; sein Geist ist nur Licht, aber keine Wärme. Man stelle einmal seine Schilderung der ersten Kindheit „Meine frühesten Erlebnisse" neben die entsprechenden Teile des „Grünen Heinrich"! Hier gemütvolle und verstandesklare Aufdeckung der Kinderseele und ihres Erlebens, dort wissenschaftliche Analyse in Form von autobiographischer Erzählung, psychologische Konstruktion, deren intellektuelles Knochengerüste nur um so stärker herausspringt, je mehr der künstlerische Wille die Muskeln dehnt und spannt. So spricht er denn auch, in dem Aufsatz „Poesie und Geist" (in den „Lachenden Wahrheiten"), dem Geiste, d. h. dem Intellekt durchaus das Wort: „Es ist richtig, daß Geist nicht Poesie ist, noch Poesie verbürgt, noch Poesie ersetzt. ... Dagegen ist nicht minder wahr, daß die obersten größten Formen der Kunstpoesie Geist nicht bloß dulden, sondern strengstens erfordern ... Nur ein Geist ersten Ranges kann ein Dichter ersten Ranges sein." Auch die kleinen Formen, die liedmäßige Lyrik, ob sie auch theoretisch der Beihilfe von Geist und Gedanken nicht bedürfen, gelingen doch erfahrungsgemäß nur dem geistig Hochstehenden. „Es braucht einen Goethe oder Heine oder Uhland, um die einfache, bescheidene Liedform sicher zu beherrschen." Das ist ganz zweifellos richtig. Nur daß Spitteler eben — die Anführung von Heine zeigt es deutlich genug — unter Geist das Einzelne, den Intellekt, meint, wo Goethe oder Uhland aus dem Ganzen ihres Geistes, aus Gemüt, Phantasie und Intellekt zusammen schufen. Die selbstverfaßten Erläuterungen zu den „Extramundana" zeigen, wie sehr Spitteler der Epiker unter der Leitung des Intellektes schafft: „Die kosmische Idee ist die Wurzel, welche aus dunklem geheimnisvollem Boden sich die verwandten Stoffe (Gedankenbilder) aneignet. Die Wurzel beginnt zu keimen, d. h. aus den Gedanken-Bildern wächst eine entsprechende Handlung („Fabel") organisch auf. Aber sehr bald verläßt der Schößling den mütterlichen Boden, um in das frohe Gebiet der Sonne, d. h. in das Gebiet der (epischen) Poesie einzutreten. Von der (epischen) Poesie erhält der Mythus

Farbe und Freundlichkeit." Wer hört hier nicht den reinen Logiker sprechen?

Was für den Epiker, gilt auch für den Lyriker. Vier Bände lyrische und lyrisch-epische Gedichte hat Spitteler veröffentlicht: Schmetterlinge 1889; Literarische Gleichnisse 1892; Balladen 1896 und Glockenlieder 1906.

Die intellektuelle Willensenergie bei seinem lyrischen Schaffen beweist schon seine Vorliebe für zyklische Dichtung. Wo das einzelne Gedicht aus dem Antrieb der starken Stimmungserregung entsteht, reiht beim Zyklus meist der wollende Gedanke Gedicht an Gedicht. Spitteler hat sogar, wie er gerne in seinen Behauptungen sich auf die Zehen stellt, einmal ausdrücklich erklärt, daß einer Sammlung von verschiedenartigen Gedichten die künstlerische Einheit fehle: „Das Buch habe kein anderes Band als den Einband" — als ob keine Einheit der Person darin sein könnte! Dagegen erachte er die Zusammenstellung möglichst gleichartiger Erzeugnisse, also den Zyklus, für ein höheres Sammelprinzip, und die gleichartigen Gedicht- und Musikſammlungen seien die beglückendsten, wie z. B. die Schillerschen Balladen, die Schubertschen Lieder, die Beethovenschen Sonaten. Wobei freilich dreierlei vermengt wird: erstens die zyklische Anfertigung von Kunstwerken aus der Einheit eines gedanklichen Prinzips heraus; zweitens die nachträgliche Zusammenstellung von gleichartigen Gedichten zum Zyklus; drittens Stoff und Form: Schillers Balladen bilden keinen Zyklus, d. h. keine stoffliche Einheit.

Spitteler selber schafft Zyklen aus dem bewußten Kunstwillen von Stoff- und Formeinheiten heraus. Seine „Schmetterlinge" stellen Motive aus dem Schmetterlingsleben dar, bald eigentlich, wie den Hochzeitsflug der Distelfalter, bald uneigentlich, wie im „Seidenspinner" eine liebende Frau, bald läßt er Schmetterlinge symbolisch durch menschliches Erleben gaukeln, wie in „Mnemosyne". Seine höchst geistvollen „Literarischen Gleichnisse" sind aus der zornigen Atmosphäre des Hasses gegen die Zeitliteratur, im besondern den Naturalismus, gegen Kritik und Kliquenwesen entstanden. Die Idee der Verkennung des Großen und Wertvollen, in den beiden Gedichten „Nur ein König" und „Die traurige Geschichte vom goldenen Goldschmied" besonders stark geprägt, schlingt sich thematisch durch die ganze Masse. Zyklisch sind auch die „Balladen" und „Glockenlieder".

Intellektuellen Ursprungs ist die reiche wissenschaftliche Stoffbetrachtung. In den „Schmetterlingen", in denen der Dichter gelegentlich die einzelnen Tierchen mit dem lateinischen Fachnamen bezeichnet, ist es die Naturwissenschaft; in den „Literarischen Gleichnissen" sind es Naturwissenschaft und Kulturgeschichte, in den „Balladen" Kulturgeschichte und Sage, die den Stoff liefern. Vor allem

die „Literarischen Gleichnisse“ zeigen eine staunenswerte Belesenheit, die an Heines Romanzero erinnert.

Nun kennt Spitteler den gedanklichen Ursprung seiner Dichtung selber. Er weiß aber auch, daß Kunst nicht Abstraktion bleiben darf; er weiß das um so mehr, als er ein Zeitgenosse des Naturalismus ist. So drängt auch er auf Anschauung. Er bezeichnet sich in dem Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“ geradezu als ausgesprochen optischen Dichter, dem keine Szene Befriedigung bringe, ehe sie so herausgearbeitet sei, daß ein Maler sie malen möchte, und er klagt, daß die Sprache „ein widernatürliches, kein anschauliches Mittel sei, um poetische Bildvorgänge zu erzählen“. Aber ist es denn wirklich Aufgabe des Dichters, mit dem Maler zu wetteifern in der Ausmalung äußerer Dinge, und muß, wenn ein Künstler sein Handwerkszeug schmäht, die Schuld am Handwerkszeug liegen? In Wahrheit faßt Spitteler, gleich den Naturalisten, den Begriff Anschauung rein sinnlich, äußerlich optisch, und vergißt, daß die echte dichterische Anschauung nicht durch wissenschaftlich genaueste und ausführlichste Außenbeschreibung erzeugt wird, sondern nur durch die Auswahl der wesentlichen Züge einerseits und anderseits die Stärke des Gefühlserlebnisses, das die Bilder umströmt. Er hätte sonst nicht in den „Schmetterlingen“ „Augenlyrik“ zu geben versucht und mit dem Maler gewetteifert in Beschreibungen wie der folgenden Stelle aus „Pfauenauge“:

Blutbuchen liegen überm Gartensims.
Matt schläft die Luft, das Bächlein schlendert kraftlos.

Die Wetterwand mit silberweißem Saum
Halbiert den blauen Glanz des reinen Himmels.

Da flattert durch die blutgen Buchenkronen
Ein brandig Blatt.
Dort hängt es an der Mauer,
Schwebend im Sonnenfeld. Sein Tintenschatten
Tuscht auf den Marmorgrund ein künstlich Dreieck.

Das wächst und schwindet; ändert seine Winkel;
Verkürzt die Schenkel; dreht sich um die Achse;
Nun schwillt's zum Kreis; unn schlüpft's zum feinen Stäbchen.

Das ist alles sehr genau gesehen und virtuos beschrieben; aber die Reproduktion des Bildes im Bewußtsein des Genießenden erzeugt nicht Gemütsbewegung, sondern nur die Befriedigung eines intellektuellen Interesses, das bald ermüdet, weil es merkt, daß es doch nur an der Peripherie des Gegenstandes hangen bleibt.

Den Eindruck äußerer Virtuosität macht auch die Versbehandlung. Der Dichter selber hat als einen Nebenzweck bei seinen Balladen (die dem „Olympischen Frühling“ vorausgehen) angegeben: das Versmaß für ein künftiges Epos zu finden. In der Tat muten viele Stücke wie metrische Experimente an. Aber auch bei den andern Gedichten hat man nur selten den Eindruck des innern Erleb-

nißzwangs bei der rhythmischen Gestaltung, wohl aber das Gefühl der intellektuellen Überlegung bei der Wahl des Metrums. So folgt in „Distelfalter" der Rhythmus dem Wechsel der Vorstellungen (dumpfe Gewitterschwüle: Verse zu sechs Jamben; ausbrechender Sturm: Jamben und Daktylen und Anapäste gemischt in kurzen Versen usw.), so greift in den „Balladen" Spitteler mit Bedacht pomphaft heroische Metren auf wie trochäische Achtfüßler oder jambische Siebenfüßler. Auch Spittelers Verse singen nicht, sie sprechen nur und manchmal deklamieren sie auch.

All das ist höchste Kunst, hervorgebracht durch gesteigerten Schaffenswillen. Aber der Eindruck bleibt doch wesentlich in den Kreis des Intellekts gebannt. Spittelers Lyrik strahlt Licht und Farben für die Augen aus, aber sie durchrieselt nicht mit Gefühlsschauern das Gemüt. Keine Frage, Spitteler ist eine der interessantesten Persönlichkeiten unserer Zeit. Man staunt stets aufs neue vor seinem Geist, seiner Weltkenntnis, Beobachtungsschärfe und Kunst, aber man wird nicht warm. Es ist zuviel Alexandrinertum in seinen Versen: das Wissen um die Dichtung ist bei ihm zu einem wissenschafterfüllten Dichten geworden.

Zehntes Kapitel.

Klaus Groth und die mundartliche Lyrik.

Das Urteil über den Wert von Mundartgedichten ist schwieriger als das über schriftdeutsche Lyrik, denn die Gefahr der Trübung durch unkünstlerische Nebengefühle ist stärker. Steht der Beurteiler der Mundart fern, so büßt das Gedicht für ihn die unmittelbare Wirkungskraft ein; er muß die Wörter und Bedeutungen erst mühsam zusammensuchen, in seine Sprache übersetzen, und das heißt in der Lyrik soviel als ein natürliches Spinngewebe durch ein künstlich aus Zwirnfäden geknüpftes ersetzen. Ist aber die Mundart des Liedes des Beurteilers Muttersprache, so wird sein künstlerisches Urteil erst recht abgelenkt durch Jugenderinnerungen und Heimatgefühle, und dies um so mehr, je weiter ihn sein Bildungsweg von den Fluren der Kindheit und Natur entfernt hat. Sein persönliches Lebensgefühl durchpulst das Werk mit einem Herzschlage, der von vornherein nicht, oder nicht so stark darin pocht, und er hört lyrische Offenbarungen darin, die in Wirklichkeit aus den Gründen seines eigenen Gemüts aufsteigen. Sogar ein so scharfer und strenger Kritiker wie Hebbel ist dem stofflichen Zauber der Heimatsprache erlegen, als er 1862 an Klaus Groth schrieb: „Der alte Uhland ist tot; nun kann Ihnen die Krone des Liedes niemand mehr streitig machen —", denn er hätte sich doch erinnern sollen, daß Mörike damals noch lebte.

Wenn es die Aufgabe wahrer Kunst ist, Lebensgefühl d. h. Stoff

durch die Erhebung ins rein Geistige, d. h. durch die Form, zu objektivieren, so besteht die Mundartdichtung im allgemeinen vor dieser Forderung wohl kaum. Denn die Geistigkeit der Form wird bei ihr durch den Erdenrest des Stoffes stets aufs neue getrübt. Es ist kein Zufall, daß der Lokalruhm von Mundartdichtern bei ihren engeren Volksgenossen gern die Berühmtheit eines Goethe oder Schiller übertrifft, und daß von ihnen mit einer Wärme gesprochen wird, wie nicht von den Größten. Was die Landsleute an ihnen lieben, ist aber nicht vor allem die Kunst, sondern ihr eigenes Leben. Nicht die Losgelöstheit von der irdisch-heimischen Atmosphäre, sondern gerade der Duft von Scholle, Stall, Küche, Stube und Kinderzimmer. Nicht den Krimskrams des Alltags überwinden wollen sie, sondern finden: den bequemen Schlafrock, die zurechtgetretenen Pantoffeln, den gewohnten Sitz am Ofen, sich selber, wie sie sind und sich mühen und plagen, sich ergehen und räkeln, geboren werden, heiraten und sterben. Alles was den Inhalt ihres Lebens ausmacht und was ihnen darum so unendlich wichtig ist — und worauf der Blick der reinen, großen Kunst nicht oder nur im Vorbeifluge weilt.

So seltsam es klingen mag angesichts einer Dichtung, die ihre Besonderheit in ihrer sprachlichen Eigengestalt sucht: der Stoff ist der Mundart wichtiger als die Form. Denn auch die Sprache an sich ist hier Stoff, gewachsenes Leben, das sich selber ausspricht, nicht durch den geistigen Gehalt einer Persönlichkeit umgebildet Gestalt gewonnen hat. Wenn der Ruhm des echten Künstlers darin besteht, daß er die andern mit seinem eigenen Herzen zu fühlen, in seiner eigenen Sprache zu sprechen zwingt, so besteht der Ruhm des Mundartdichters darin, daß in ihm Volksgefühl lebt und die andern durch des Dichters Mund reden. Er sammelt alte Ausdrücke, wie ein Naturfreund seltene Käfer, und bewahrt sie im Gedichte hinter Glas und Rahmen auf. Und zu der Sprache gesellen sich die Schätze der Volkskultur im allgemeinen, Tracht, Sitte, Brauch, und endlich die Landschaft. Je volksmäßiger in Sprachgut, Sprachfügung, Kultur und Landschaft die Dichtung anmutet, desto größer ihr Wert. Je tiefer der Dichter sich im Volke verliert, um so größer seine Beliebtheit.

All das aber ist Stoff, nicht Form. Schon der Eifer, mit dem die Wissenschaft aus der Mundartdichtung ihre Scheunen füllt, beweist es. Dem gesteigerten Stoffbedürfnis des Realismus verdankt auch die Dialektliteratur ihren Aufschwung. Die Art, wie Goethe von Hebel spricht, zeigt, wie sehr er die Einzigartigkeit dieser Erscheinung empfindet. Die leutselige Liebe, mit der sich romantische Dichtung und Wissenschaft zum Volke niederneigte, ermutigte auch die Mundartdichtung. Man erlebte es: nicht nur in Sage, Märchen und Volkslied, auch in der Sprache des Volkes lagen Schätze verborgen, die nur der Hebung harrten. Erst vereinzelt, dann immer

häufiger wagten sich, vor allem im Süden, Dialektdichter hervor: so in Nürnberg Johann Konrad Grübel (1736—1809), dessen Gedichte Goethe neben den Hebelschen der Erwähnung wert fand; in Zürich Johann Martin Usteri (1763—1827); in Straßburg die drei Stöber, der Vater Ehrenfried (1779—1835), und seine beiden Söhne August (1808—1884) und Adolf (1810—1892); in Wien Ignaz Franz Castelli (1781—1862), mit seinen „Gedichten in niederösterreichischer Mundart" (1828), Johann Gabriel Seidl (1804 bis 1875; „Fliesserln, öst'reichische G'stanzeln, G'sangeln und G'schichteln", 1828—1837) und Anton von Klesheim (1816 bis 1884 mit seinen „'Schwarzblatl aus'n Weanerwald" 1849); in Ried (Oberösterreich) Franz Stelzhamer (1802—1874; Lieder in oberennsscher Mundart 1837 u. a.); in Breslau Karl von Holtei (1798—1880; „Schlesische Gedichte" 1830); in München Franz von Kobell (1803—1882), der Gedichte in oberbayrischer (1839) und in pfälzischer Mundart (1843) herausgab, und Karl Stieler (1842 bis 1885) mit seinen Sammlungen „Bergbleameln" (1865), „Weil's mi freut" (1876), „Habt's a Schneid" (1877); in Mecklenburg Fritz Reuter (1810—1874) mit seinen Schwänken „Läuschen und Riemels" (1853). So wetteiferte Stamm gegen Stamm, Provinz gegen Provinz in einem Sängerkrieg mundartlicher Dichtung, und schließlich war — und ist — kein Kirchturm so klein und verborgen, daß nicht von seiner Spitze ein Volksdichter seine Stimme in das allgemeine Konzert erschallen ließe.

Geschichtspsychologisch scheint dieses gewaltige Wachstum der Mundartdichtung allem zu widersprechen, was die Kulturrichtung des 19. Jahrhunderts ausmacht: sie schien Zersplitterung zu bedeuten, wo der Zug der politischen Entwicklung auf Vereinigung der deutschen Stämme ausging; eigenbrötlerischen Individualismus, wo der beschleunigte und erleichterte Verkehr auszugleichen strebte; Bevorzugung des Landlebens, wo die Bevölkerung in Massen in die rasch wachsenden Großstädte strömte. Zum Teil war und ist die gesteigerte Pflege der Mundartdichtung in der Tat eine Reaktion auf die Richtung der Zeit nach Einheit, Ausgleichung und Großstadt: eine unendlich reiche und vielgestaltige Volkskultur bestrahlt die Welt noch einmal mit dem schönsten Abendrot, ehe sie im Fabrikrauch und Großstadtdunst der industrialisierten Gegenwart untergeht. Wenn der Naturalismus dann den Dialekt sogar ins Kunstdrama einführt, so spricht und singt in ihm nicht mehr das Volk sein Innerstes aus, sondern die Mundart ist wesentlich Vehikel ästhetischer Theorien. Arno Holz hat die Kulturströmung am Schlusse des Jahrhunderts richtiger erfaßt, wenn er bekannte:

Denn nicht am Waldrand bin ich aufgewachsen,
Und kein Naturkind gab mir das Geleit.

Schon lange vor ihm hatten große Dichter der Zeit, die sich,

wie gebührlich, der Schriftsprache bedienten, der üppig wuchernden Mundartdichtung ihren Grenzrain abgesteckt. Hebbel, in einer Besprechung von Gedichten in der Mundart seiner Heimat Dithmarschen betonte 1859 gegenüber Klaus Groth und seinen Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch, man dürfe nicht daraus, daß alles plattdeutsch gesagt werden könne, den Schluß ziehen, daß alles plattdeutsch gesagt werden dürfe. Das würde zur unheilvollen Zersplitterung führen und die Folge haben, „daß der Nationalgeist, der bis jetzt doch wenigstens in der Literatur ganz und ungebrochen wirkte, auch hier dem entkräftenden Dualismus verfiele, der vielleicht dereinst in der Weltgeschichte den Namen des deutschen Fluches tragen wird. Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt; wenn wir weiter gehen, so kommen wir am Ende wieder zur plattdeutschen Bibel zurück ... den Kreis aber steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben ... ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden, wie das Blut an die Ader, weshalb sich Klaus Groth und Fritz Reuter, oder „Reinke de Voß" trotz Goethe, nicht ins Hochdeutsche übertragen lassen, aber ebensowenig auch Ludwig Uhland und Eduard Mörike ins Plattdeutsche."

So konnte freilich nur ein Dichter des deutschen Nordens sprechen, der vor allem die tiefe Kluft zwischen der hochdeutschen Schriftsprache und der niederdeutschen Volkssprache seiner Heimat empfindet und schmerzlich sich bewußt ist, wie unendlich weit er in der Sprache seiner Werke von Volk und Natur entfernt ist. Nur so kann er die Kühnheit haben, einem Groth und Reuter einen Uhland und Mörike gegenüber zu stellen, als ob diese in der schwäbischen Mundart und nicht in der gemein-deutschen Schriftsprache gedichtet hätten! Der Graben zwischen Mundart und Schriftsprache scheint ihm im Süden kleiner, im Norden weit größer zu sein, obgleich dies nur sehr bedingt zutrifft und für die Alpengegenden gar nicht stimmt. Nach seiner Art erweitert er einen persönlichen Mangel zu einem allgemeinen; denn die Gedichte der Droste hätten ihm zeigen können, daß auch der aus niederdeutschem Sprachgebiet stammende Dichter sehr wohl Töne des Herzens in der hochdeutschen Schriftsprache darstellen kann, wenn in dieser nur das Blut der Volkssprache kreist.

Darum hat das Urteil Gottfried Kellers um so größeres Gewicht. So sehr er Reuter als eine reiche Individualität liebte und rühmte, er habe alles „aus erster Hand der Natur", so erklärte er doch Emil Kuh, noch nie eine Seite von Reuter gelesen zu haben, „die man nicht ohne allen Verlust sofort und ohne Schwierigkeit hochdeutsch wiedergeben könnte". Gegenüber Storm äußerte er sich noch schärfer über Reuter, Groth, Hebel und die „bajuvarischen Quabbler und Nasenkünstler": es scheine ihm etwas Barbarisches darin zu liegen, „wenn in einer Nation alle Augenblicke die allgemeine Hochsprache im Stiche gelassen und nach allen Seiten abgesprungen wird, so daß

das Gesamtvolk immer bald dies, bald jenes nicht verstehen kann und in seinem Bildungssinn beirrt wird". Ja, einmal spricht er sogar von der „albernen Titti-Tatti-Sprache" der Volksschriftstellerei. Er durfte und mußte so sprechen, gerade weil er das Beste der Volkssprache, ihren Ausdrucksreichtum und ihre aus den Tiefen der Natur schöpfende Bildungskraft, in seiner Schriftsprache lebendig wirken ließ, und die Vorzüge der Schriftsprache: Allgemeinverständlichkeit, Klarheit und Tiefe des Denkens und stark bewegten Gefühlsrhythmus, damit verband.

Denn hier mündet nun die Mundartdichtung in die allgemeine Kulturströmung der Zeit ein: ihre Neigung gehört mehr der gemächlichen Breite des volkhaften Gemeinlebens, als der energischen Tiefe der großen Einzelpersönlichkeit. Sie ist im guten und schlimmen Sinne demokratisch, wie aller ausgesprochene Realismus. Nicht literarisches Hochgebirge mit schwindelnden Abgründen und himmelanstrebenden Gipfeln und der leuchtenden Herrlichkeit ewiger Firne, sondern welliges Hügelland mit lauschigem Schattenwald und sprudelndem Quell und Strohdach und Hühnergegacker. Das Trauliche und Gemütliche, das Witzige und Schalkhafte, das Gefühlvolle und Rührselige, das Muntere und Leichtherzige, das Kleine und Winzige gehört ihr recht zu eigen; das Pathetische und Tragische, das Große und Heldenhafte, das Schwere und Düstere sagt ihr nicht zu; denn die Mundart bringt zu viel Alltagsatmosphäre in das Gedicht hinein. Aufwühlende Probleme gibt es hier nicht; kein Ausgreifen in die Weiten des Geistes; nur Sorgen und Kämpfe um das Glück des Hauses. Und wie die Massen des Volkes in ihrem Gefühls- und Gedankenleben sich allerorten gleichen und die einzelnen nur wenig daraus hervorragen, so zeigen auch die mundartlichen Dichter durchgängige Verwandtschaft. Der eine mag mehr nach der Seite des Rührenden, der andere mehr nach der des Schalkhaften neigen, der eine mehr eigentümlich, der andere mehr konventionell sein: es sind nur Spielarten, nicht Wesensunterschiede, was sie voneinander unterscheidet. So konnte mit einem gewissen Recht der Zürcher August Corrodi (1826—1885) Robert Burns' Volkslieder in seine heimische Mundart übersetzen (1870) und behaupten, nur in dieser werde „der schottische Dichter wieder genießbar".

Nur Klaus Groth (1819—1899) ragt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch den Ernst seines literarischen Wollens, durch Reinheit und Tiefe des Gefühls in die Höhe künstlerisch durchgebildeter Lyrik hinein. Denn in ihm kämpft weniger eine einzelne Mundart, als vielmehr eine ganze Sprache für ihr literarisches Daseinsrecht: er ist nicht sowohl dithmarsischer Mundartdichter, als niederdeutscher Dichter schlechthin. Die Liebe zum heimischen Volkstum und die schmerzliche Entrüstung über die Aschenbrödelstellung

des Niederdeutschen in der Geschichte der neueren Dichtung machte ihn zum Dichter. In dem Vorwort zur vierten Auflage des „Quickborn" stellt er mit gerechtem Selbstbewußtsein das Plattdeutsche, bei dem man „zunächst nicht an die Sprache des platten Landes, sondern an die des niederen Volkes" denke, dem Hochdeutschen gegenüber. Es ist keine Mundart, sondern „eine selbständige Sprache, die ebenbürtige, ja ältere Schwester des Hochdeutschen". Freilich, die Unterscheidung ist mehr eine wissenschaftliche, als eine tatsächliche; denn da das Plattdeutsche nicht, wie das Hochdeutsche eine Schriftsprache geschaffen hat, so ist auch Groth genötigt, sich eines einzelnen Dialektes, des dithmarsischen, zu bedienen.

Klaus Groth erzählt selber in seinen von Eugen Wolff herausgegebenen Lebenserinnerungen (1891), wie tief er seine Wurzeln ins heimische Volksleben getrieben. Er habe das Hochdeutsche erst später als Schulsprache kunstmäßig erlernt. In seiner Heimat, dem Landstädtchen Heide, sprach hoch und niedrig nur Plattdeutsch. Wesentlich aber für Groth war, daß er es schon früh mit dem Bewußtsein seines Wertes und seiner Sonderart sprach. Der Vater, ein Müller, liebte das Plattdeutsche und war stolz auf die Landessprache. Er sprach sie besonders schön und drang auch bei den Kindern auf eine deutliche Aussprache. Der Verkehr mit Nachbarkindern, die aus anderen niederdeutschen Gegenden stammten, schärfte den Sinn für die heimische Mundart. Aber diese so hochgehaltene und geliebte Mundart hatte keine Lieder. Wohl wurde damals noch im Volke überall gesungen: „Damals sangen die Kinder auf dem Schulweg, der Pflugtreiber auf dem Pferd, das Milchmädchen unter der Kuh, die Köchin am Herd. Es kam keine Gesellschaft zusammen, wo nicht zeitweilig gesungen wurde." Nach dem Vorbilde eines Müllers legte der Knabe sich früh eine Sammlung dieser Lieder an. Doch es waren hochdeutsche Lieder. Plattdeutsche gab es nur noch in Bruchstücken, die wie Klagen über eine verlorene Herrlichkeit und Mahnung zu ihrer Wiedererweckung wirken mochten. Den entscheidenden Anstoß gab Hebels „Wiese", die er „mit einem Rausch von Entzücken" verschlang, wie ihn ihm noch kein dichterisches Kunstwerk verschafft hatte. „Das war Fleisch von meinem Fleisch, das war Duft, wie Blumen duften aus einer höheren Welt, das war Verklärung des Wirklichen, Greifbaren, Sichtbaren durch die Macht der Dichtung. Damit war mein Los beschlossen."

Damals war er etwa dreiundzwanzig Jahre alt. Er war beim Kirchspielvogt in Heide Schreiber gewesen, hatte dann in Tondern das Seminar besucht und war in seiner Vaterstadt von 1839—1847 Volksschullehrer. In dieser Zeit wuchs in ihm das Bewußtsein seiner dichterischen Aufgabe und drängte zur Entscheidung. Die seelische Krise — Lehrer oder Dichter? — löste eine schwere Erkrankung aus. Er gab sein Amt auf und lebte bei einem Freunde etwa fünf Jahre

lang auf der Insel Fehmarn. Hier in der notwendigen Distanz von der Heimat schuf er seine berühmte Gedichtsammlung „Quickborn", die 1852 erschien. In den folgenden Jahren lebte er in Kiel, Bonn, Leipzig und Dresden, um sich dann endgültig in Kiel niederzulassen, wo er 1899 gestorben ist.

Die Sehnsucht ist für Klaus Groth der Quell der Dichtung, wie für jeden Lyriker. Aber was für ein Unterschied nun zwischen dem Romantiker, wie Hölderlin, Novalis und Eichendorff, und einem Realisten wie Groth! Der Romantiker sehnt sich aus der Enge seiner menschlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit hinaus in die Unendlichkeit der Ideen, die seine träumende Seele geschaffen; Groth ist beglückt, wenn er seine Gedanken aus der Weite der Welt in den traulichen Bezirk gelebter Heimatwirklichkeit zurückflüchten kann. Wohl läßt das Prisma der Jugenderinnerung ihre Konturen irisfarben aufschimmern, aber die Gestalten, die diese kleine Welt erfüllen, sind doch Tatsächlichkeit, leben oder haben gelebt. Wie ihm die Liebe zum heimischen Platt den Weg in die Dichtung bahnte, wie er in seinen „Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch" (1858) den literarischen Wert der Mundart entschieden überschätzte, so schloß er als Schaffender die Unendlichkeit der Welt in den Miniaturspiegel seines Heimatlebens ein. Sein ergreifendstes Gedicht, das ins Beste der deutschen Lyrik eingereiht werden mag, wendet sich, in die gemeinsame Jugend zurückgreifend, an seinen Bruder Johann:

Ik wull, wi weern noch kleen, Jehann,
Do weer de Welt so grot!
Wi seten op den Steen, Jehann,
Weest noch? bi Nawers Sot.
An Heben seil de stille Maan,
Wi segen, wa he leep,
Und snaken, wa de Himmel hoch
Und wa de Sot wul deep.

Weest noch, wa still dat weer, Jehann?
Dar röhr keen Blatt an Bom.
So is dat nu ni mehr, Jehann,
As höchstens noch in Drom.
Och ne, wenn do de Schepper sung,
Alleen int wide Feld:
Ni wahr, Jehann? dat weer en Ton!
De eenzige op de Welt.

Mitünner inne Schummerntid
Denn ward mi so to Moth.
Denn löppt mi't langs den Rügg so hitt,
As domals bi den Sot.
Denn dreih ik mi so hasti um,
As weer ik nich alleen:
Doch allens, wat ik finn, Jehann,
Dat is — ik sta un ween.

So weit der Blick von der väterlichen Mühle reicht, so groß ist seine Welt. Und diese Welt gefällt ihm durchaus, und seine Liebe findet

kaum einen Flecken daran. In gemütvollen und bewegten Bildern läßt er das Volksleben erstehen. Der Orgeldreher singt von seinem abenteuerlichen Leben („Orgeldreier"). Der hausierende Jude bietet seinen Kram aus und wird von den Kindern umdrängt („Kaneeljud"). Die Krabbenfrau zieht frühmorgens durch die noch stillen Straßen und ruft ihre Ware aus („De Krautfru"). Die alte Harfenspielerin singt, wie sie einst jung und schön war, Rosen auf den Wangen und Locken am Halse hatte („De ole Harfenistin"). Am Sonntag ziehen die Handwerker etwa nach einem nahen Dorfe zum Fischzug und heben, nach mancherlei Abenteuern und Ungemach, statt eines schweren Störs einen toten Hund aus dem Wasser („De Fischtog na Fiel"). Auf der Straße spielen die Kinder oder die Mutter singt ihnen Lieder („Baer de Gaern"). Zum Fenster der Mühle schaut der Müller hinaus („De Mael"). In Sagen und Märchen ragen dämmernde Vorzeit und dunkler Spuk in die helle Gegenwart herein („Wat sik dat Volk vertellt"). So klein der Fleck Erde ist: ein vielgestaltiger Reichtum glücklich beobachteten, scharf erfaßten, gemütvoll ergriffenen Volkslebens stellt sich auf ihm dar. Eine heitere Unverwüstlichkeit des Lebens, die, ob auch die dunklen Töne nicht fehlen, als Ganzes doch Kraftgefühl und Zuversicht erweckt, wie sie aus dem unerschütterlichen Vertrauen des Dichters zu seinem Heimatboden hervorgegangen ist. Die Leichtlebigkeit des Volkes lacht darin, das aus Not und Sorgen und über Sehnsucht und Gram sich immer wieder zurechtfindet und meist das Grübeln flieht. Es ist eine ganz andere Welt und Stimmungsatmosphäre als bei Groths Landsmann Theodor Storm: helle Gegenwart und starkes Lebensgefühl gegenüber dem sinnenden Versunkensein ins Vergangene und wehseliger Lebensunsicherheit.

Wenn das Liebeserlebnis bei Storm im Mittelpunkt seiner Lyrik steht, so reiht es sich bei Groth an seinem Ort in die Gesamtheit des Volkslebens ein. Man findet unter den verschiedenen Abteilungen seines „Quickborn" keine, die mit „Liebe" überschrieben ist. Das Volk faßt die Liebe einfach und praktisch auf: als Eingang zu Ehe und Familie, als Vorbedingung zu den Freuden des Alltags und dem tüchtigen Wirken im Berufe. Die Liebe ist nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck. So schmerzvoll im Volkslied auch die Klage ob der Untreue erklingt, so ergreifend die Sehnsucht sich härmt, so unverhüllt die Sinnlichkeit sich gibt, es kennt kein schwelgendes Ausmalen der Gefühle, sei es in Verzicht oder Genuß, und es begnügt sich mit dem schlichten Ausdruck des Erlebnisses. So auch Klaus Groth. Sein Liebeserleben und dessen Ausdruck ist so einfach, gesund und normal, wie die Kuhmagd und der Müllersknecht nur immer fühlen und ihre Gefühle aussprechen: er stellt die Situation dar und deutet mit kargem Wort das Gefühl an. Wie rasch vollzieht sich etwa das Abschiednehmen in „As ik weggung":

Du brochſt mi bet den Barg tohöch,
De Sünn de ſack hendal:
Do ſäſt du ſachen, dat war Tid,
Und wennſt di mit enmal.

Do ſtunn ik dar un ſeeg opt Holt
Grön inne Abendſünn,
Denn ſeeg ik langs den ſmallen Weg,
Dar gungſt du ruhi hin.

Do weerſt du weg, doch weer de Thorn
Noch ſmuck un blank to ſehn;
Ik gung de anner Sid hendal:
Dar weer ik ganz alleen. —

Nös heff ik öfter Affſched nam',
Gott weet, wa mennimal!
Min Hart dat is dar baben blebn,
Süht vun den Barg hendal.

Auch die Natur iſt ganz in den Kreis des Volksempfindens einbezogen. Sie hat keine Bedeutung an und für ſich, etwa pantheiſtiſch als Offenbarung des Göttlichen, ſie bleibt durchaus der Schauplatz, auf dem ſich das tätige Menſchenleben abſpielt. Wir werden uns flüchtig ihrer bewußt, wenn der Bauer mit ſeinem Pflug aufs Feld fährt oder der Fiſcher ſein Garn ins Waſſer ſenkt. Das Tierleben wird beſſer beobachtet und lieber dargeſtellt, als das Pflanzenleben, denn das Tier ſteht dem Menſchen aus dem Volke, im beſondern dem Bauern, näher, iſt ein Teil ſeines Daſeins und oft ſein täglicher Umgang. Und es kommt dem Gefühlsleben des Menſchen mehr entgegen, als die ſtille und ſeltſame Pflanze, deren rätſelhafte Seele zu deuten den Gebildeten reizt. So reiht Groth an ſeine Genreſzenen aus dem Volksleben muntere Bilder aus der Tierwelt an, ſo vom „Matten Haſ'" (Martin Haſe), der vom Fuchs zu einem Tänzchen aufgefordert und dann totgebiſſen wird. Oder die köſtliche Schilderung der Enten („Aanten int Water"), die in Teich und Moraſt ihr Futter ſuchen. Wo die Natur als Ganzes mit den Himmelsvorgängen und dem Wechſel der Zeiten ſich einſtellt, muß ſie es ſich gefallen laſſen, dem Vorſtellungskreis des bürgerlich-bäuerlichen Alltagslebens einverleibt zu werden. In der Schilderung eines Hagelwetters, das ein alter Torfſtecher mit ſeinem Enkel erlebt, wird die Ausſicht in die durch Regen- und Hagelſtrich verdüſterte Landſchaft mit dem Blick durch ein Küchenſieb aus Pferdehaar verglichen („Dat Gewitter"). Ein andermal vergleicht derſelbe Bauer das Rauſchen und Rollen des Gewitters dem Orgelſpiel in der Kirche. Gott iſt der Organiſt, der auf der Empore ſpielt:

Wi kamt wul ok mal na de hogen Stöhl
Un ſeht de Organiſt, de dar nu ſpelt.

So gelingt Groth manchmal eine ungemein innige und einfache Darſtellung von Naturſtimmungen, ſo in „Abendfreden":

De Welt is rein so sachen,
As leeg se deep in Drom,
Man hört ni ween noch lachen,
Se's lisen as en Bom.

Se snackt man mank de Blaeder,
As snack en Kind in Slap,
Dat sünd de Wegenleder
Vaer Köh un stille Schap.

An liggt dat Dörp in Dunkeln
Un Newel hangt dervaer,
Man hört man eben munkeln,
As keem't von Minschen her.

Man hört dat Veh int Grasen,
Un allens is in Fred,
Sogar en schüchtern Hasen
Sleep mi vaer de Föt.

Das wul de Himmelsfreden
Ahn Larm un Strit un Spott,
Dat is en Tid tum Beden —
Hör mi, du frame Gott!

Das ist in seiner tiefen Schlichtheit nicht weniger groß als Claudius' Abendlied „Der Mond ist aufgegangen". Aber freilich auch nicht größer, und man mag gerade angesichts solcher Vergleichungen die Einengung des literarischen Horizonts durch die Dialektlyrik stets aufs neue beklagen. Es ist kein Beweis für ihre Berechtigung, daß bei der Übersetzung ins Hochdeutsche den Gedichten Groths ihr Duft abgestreift wird, denn dies Los bereitet die Übersetzung allen lyrischen Gedichten, bei denen naturgemäß die Einheit von Erlebnis und künstlerischer Form inniger ist als in jeder anderen Dichtart. Geschichtlich betrachtet war und ist freilich die Mundartlyrik eine Notwendigkeit. In der allgemeinen Verflachung und Verwüstung des Gemütslebens durch den wachsenden Materialismus konnte nur in abgelegenen Winkeln des Volkes die Mundart noch neuschöpferische Kräfte entbinden. In diesem Sinne gilt Groths Wort in seinem Gedicht „Min Moderspraak":

— Dat ward verstan,
So sprickt dat Hart sik ut.

Siebentes Buch.

Die Lyrik des Naturalismus.

Erstes Kapitel.

„Revolution der Literatur".

Das Jahr 1870 ist der Wendepunkt der neueren deutschen Geschichte: äußerer Höhepunkt und Beginn des inneren Abstiegs. Allen großen Hoffnungen, die geheim oder offen das geistige und politische Leben der Deutschen seit Jahrzehnten befruchtet, brachte es die Erfüllung. Das nachtdunkle Rabengevögel um den Kyffhäuser hatte sich verzogen; Friedrich Barbarossa war wieder erwacht und hatte sich an die Spitze der deutschen Stämme gestellt; das alte Reich war, stärker nach innen und außen, aufs neue erstanden.

Wo aber ein einzelner Mensch das Ziel jahrelangen Strebens erreicht hat, kommt die Ruhe der Sättigung über ihn, und er tut die Hand weg von dem Steine, den er rastlos den Berg hinangewälzt. Denn er weiß, ein leiser Stoß, und der Stein rollt auf der andern Seite wieder zutal. So setzt er sich hin, breitet genießend seine Existenz aus und meißelt sich aus dem Zeugen seines Ringens, dem Stein, ein Denkmal seiner Größe. So auch ein Volk. Goethe wußte wohl, warum er seinen Faust aus der aussichtsreichen Hoffnung auf das Glück, das seine zivilisatorische Tätigkeit gründen würde, abberief, nicht aus dem Genusse des Glückes selber; denn er hätte einen Faust uns zeigen müssen, der sich selber untreu geworden.

Man kann wohl sagen: durch 1870 hat der Inhalt des Begriffes „Deutsches Volk" eine Wandlung erfahren. Der Fluch des Goldes begann zu wirken und die Macht rächte sich. Man verlor das Gewissen, weil man, scheinbar, es nicht mehr brauchte. Man gewöhnte sich an den Gedanken, stark zu sein nach außen, und dachte einzig daran, es zu bleiben und noch mehr zu werden durch Steigerung der militärischen und ökonomisch-technischen Hilfsmittel. Und man kümmerte sich nicht darum, daß allmählich das Innerste, das Gemüt, austrocknete, der Zustrom der nährenden Säfte von innen stockte und der Körper des Volkes mehr und mehr Schale wurde, hart und stark, aber auch brüchig.

Mit den Gründerjahren begann es. Zum erstenmal schmeckte man in weitesten Kreisen die entnervende Süßigkeit des Reichtums und der Macht. Karneval herrschte. Faust war zum Gott Plutos geworden, der Gold aus voller Kiste unter die Menge warf. Alles, was Geist und Kraft in sich fühlte, stellte sich den neuen Göttern zur Verfügung: der Technik, der Industrie, dem Verkehr, dem Handel. Ein atemloser Wetteifer von Millionen Köpfen und Händen begann. Man preßte sich das Blut aus dem Herzen, um Gold daraus zu prägen. Markverzehrende Gier hetzte zur Ausbeutung der letzten Möglichkeiten. Sie restlos auszuschöpfen, bildete man die Organisation aus. Wo einst der schöpferische Geist in freiem Wirken, einsam und groß und selbstbewußt, seine Taten vollbracht, erniedrigte er sich nun zum Werkzeug oder Rad in dem ungeheuern Mechanismus der Organisation, in dem mit erstaunlicher Genauigkeit Zahn in Zahn griff und Rad mit Rad sich drehte. Das Leben war eine einzige riesige Maschinenhalle geworden, aus deren Hochöfen sich die glühenden Metallströme durch das Land ergossen. Wohl kamen Ernüchterungen von Zeit zu Zeit, wenn die Nahrung für die Öfen ausblieb oder die Arbeiter streikten oder ein frischer Zug durch das Tor in die heißen Räume zog. Aber man wußte sich immer wieder zu helfen und das Stampfen und Rollen der Maschinen, das Dampfen und Gleißen der Erzströme, das Gewimmel der Leiber und Arme hob aufs neue an, stets aufs neue. Die Gründerzeit hat doch wohl bis zum Weltkriege gewährt.

1877 ist Wagners „Bühnenweihfestspiel" Parsifal im Druck erschienen, 1882 zum erstenmal in Baireuth aufgeführt worden, das Lied vom reinen Toren, der durch Mitleid wissend ist. Hat eine Idee ihre schöpferische Kraft verloren, wenn die Formel dafür auf allen Lippen tönt? Jedenfalls waren die Deutschen jener und der folgenden Zeit alles andere eher als „reine Toren", und auch das Wort von dem „Volke der Dichter und Denker", so gern man es immer aussprach, galt nicht mehr. Es war ein Volk der Ingenieure und Kaufleute geworden, worin Militärs und Beamte den „Staat" vorstellten. Der Materialismus, der in der Mitte des Jahrhunderts ein Bekenntnis und eine Religion gewesen, war ein Gewerbe geworden oder höchstens ein Rezeptbuch, um viel Geld zu verdienen.

Über den allgemeinen Stand des geistigen Lebens gibt David Friedrich Strauß' Bekenntnisbuch „Der alte und der neue Glaube" (1872) Aufschluß. Man kann es wohl das Credo des aufgeklärten Bürgertums der Zeit nennen, wenn auch nicht viele so mutig und rücksichtslos waren, den Bruch mit dem Christentum wie Strauß zu vollziehen. Es war der alte, längst bekannte Materialismus. Durch das Gesetz von der Erhaltung und Umwandlung der Energie, die Darwinische Entwicklungslehre und andere Entdeckungen, Hypothesen und Theorien der Naturwissenschaft wird rein positivistisch das

Wunder des Lebens erklärt. An die Stelle der frommen Verehrung Gottes oder der Weltvernunft hat der Kultus des wissenschaftlichen und künstlerischen Menschengenies zu treten, das dem Menschen die Möglichkeit des geistigen Schwunges gibt, den er bedarf, um nicht ganz im Staub des Alltags zu versinken. Keine Frage, das Buch war eine Tat und das Werk eines klaren Geistes und reinen Willens. Nur daß Strauß allzu rasch die Drähte in die übersinnliche Welt gekappt hatte. So einfach, wie er sich in dem Straußischen Buche darstellte, war denn der Gordische Knoten doch nicht geschlungen und das Rätsel des Lebens nicht durch reine Begrifflichkeit zu lösen. Daß Strauß dies meinte, war seine Schwäche: sein Intellektualismus, groß im Zerstören, hatte damit nur den Beweis geleistet, daß er nicht aufzubauen vermochte. Noch niemals ist eine Weltanschauung auf reiner Wissenschaft gegründet worden. Auch Strauß vermochte es nicht. Er vermochte mit seinem Buch nur den Materialismus auf einen flachen und schwunglosen Rationalismus zurückzuführen, der tiefere Geister zur Besinnung und Abkehr trieb. Der junge Friedrich Nietzsche eröffnete seinen Kampf um eine Erneuerung und Vertiefung des Weltbildes mit dem Angriff auf Strauß. Die erste der Unzeitgemäßen Betrachtungen (1873) hat auf ihn den Ausdruck Bildungsphilister geprägt.

Die große Tat Nietzsches ist die Verkündigung, daß die Philosophie wie alles geistige Schaffen nicht etwas rein Intellektuelles, sondern vor allem etwas Lebendiges und Lebengestaltendes sei. Die rücksichtslose und leidenschaftliche Betonung des Triebhaften und Irrationalen gegenüber dem Rationalismus der Wissenschaft. Freilich, es bleibt letzten Endes bei diesem formal-methodischen Verdienst. Nietzsche war, wie sein Zeitgenosse Ibsen, vor allem groß in der Bekämpfung des Bestehenden und Geglaubten. Er hat tiefe und einschneidende Worte über den Historismus der Zeit, über das Wesen des Christentums und der Moral gefunden, aber was vermochte er Positives an die Stelle des Zerstörten zu setzen? In seiner ersten Periode war Schopenhauer und die künstlerische Verbildlichung seines Pessimismus in den Musikdramen Wagners sein Kulturideal. In seiner zweiten hatte er sich dem Positivismus der Naturwissenschaft verschrieben und aller Metaphysik entsagt. In den Werken seiner dritten Periode, in „Also sprach Zarathustra", in „Jenseits von Gut und Böse" und der „Genealogie der Moral", versuchte er neue positive Ideen zu entwickeln: der Übermensch, die ewige Wiederkunft und die Umwertung aller Werte. Aber wie unbestimmt und vieldeutig bleibt sein sittliches Ideal, der Begriff des Übermenschen! Bald ist er die „blonde Bestie", bald der sich selbst Überwindende, bald Ideal ferner Zukunft, bald Inbegriff des Griechentums, bald züchtbar, bald Gnadengeschenk des Himmels! Man begreift das Mißverständnis, als ob es sich nur um ein genieße-

risches Herrentum handle! Wie kann man meinen, mit einem so komplizierten und dehnbaren Begriff je die einfachen und großen Grundgebote des Christentums zu stürzen? So bleibt Nietzsches Tat letzten Endes doch, weltanschaulich-sittlich beurteilt, die Gebärde der Verneinung — nicht der fruchtbaren, idealbildenden, sondern der bloß analytischen und zerstörenden: als echter Sohn einer Zeit, die den Rhythmus des Lebens zu rasender Schnelligkeit steigerte und die Herrschaft über die geistigen und materiellen Schätze der ganzen Welt angetreten hatte, ließ er sich nur von der quälenden Unrast seines Innern von Ziel zu Ziel hetzen, und im Besitze des schärfsten Geistes, des reichsten Wissens und der glänzendsten Sprachkraft, vermochte er damit nur eines zu verkünden: das alte Stirb und Werde, zur intellektuellen Formel zugespitzt. Als reiner Logiker vermochte er den archimedischen Punkt, von dem aus der Religionsgründer die Welt bewegt, nicht zu finden. Er konnte nur Götter, die keine waren, stürzen, keinen neuen auf das Postament stellen. Das Schlimmste, was man von einem Propheten sagen kann.

Vermochten die jungen Naturalisten mehr, als Götter des Tages zu stürzen?

Sie hatten in erster Linie das Recht ihrer Jugend für sich, als sie um 1885 in den Kampf traten; denn die großen Dichter der Zeit waren alle alt: Gottfried Keller, der größte, der eben damals in seinem „Martin Salander" ein tiefernstes Bild der Zeit entwarf, ging gegen das Siebzigste. Ebenso Storm und Fontane. Und C. F. Meyer war sechzig. Und die nicht alt waren, waren nicht groß. Auf der Bühne, in der Erzählungsliteratur und in der Lyrik herrschte die an klassischen und romantischen Mustern geschulte Mache, wie sie vor allem in München ausgebildet worden. Da das Erlebnis fehlte, so gab man einen Abklatsch des Erlebnisses der Menschen vor hundert oder auch vor zweitausend Jahren und nannte diese Visierung des Lebens psychologisch oder allgemein-menschlich. Ein Heyse, ein Dahn oder Ebers schrieben historische Dramen und Romane und bekundeten nur, daß ihnen der Sinn für die treibenden Kräfte der Geschichte abhanden gekommen war. Dichter, denen man höchstens Liebenswürdigkeit nachrühmen kann, wie Baumbach oder Julius Wolff, kneteten aus dem zermahlenen Granit der Sage mit Wasser einen Teig und formten Nippfigürchen daraus, die man in Vitrinen und auf Boudoirtischchen aufstellen konnte. In allem liebte man das Kleine, Brave, Häusliche, Süße (Heyse fühlte sich einmal veranlaßt, seinem Freund Storm den allzuhäufigen Gebrauch dieses Wortes anzukreiden), das Empfindsame, das romantisch Tändelnde. Man schwärmte für das Leidenschaftliche und hielt sich doch ängstlich von allem Natürlichen fern. Als Gottfried Keller in seine Neubearbeitung von Thomas Scherrs Bildungsfreund 1876 Mörikes Satire „An Longus" mit der köstlichen Verspottung des „Sehr-

mannes" aufnahm, zettelten die damaligen Schulmeister eine Haupt- und Staatsaktion an, weil darin von einer Kellnerin und einem geraubten Kusse die Rede ist! „Die Unzuchtverhältnisse der Menschen", schrieb einer, „gehörten nicht in die Schule!" In seinen „Stützen der Gesellschaft" (1877) bringt Ibsen die Zusammenkunft eines Vereins für die moralisch Verkommenen auf die Bühne. Damen der Gesellschaft sitzen in einem eleganten Gartenzimmer, mit Handarbeiten beschäftigt. Ein Hilfsprediger, vor dem ein Glas Zuckerwasser steht, liest aus einem Buch mit Goldschnitt vor. Darnach wird geklatscht und getuschelt, Skandalgeschichten werden herumgeboten, nachdem die jungen Mädchen hinausgeschickt sind. Eine muffige Luft herrscht, in der das Parfüm der guten Sitte sich mit dem Hautgout des Unmoralischen zu seltsamer Verdorbenheit mischt. Ein symbolisches und gar nicht sehr boshaftes Bild des bürgerlichen Gesellschaftszustandes der Zeit. Ein Bild auch der Literatur, die daraus hervorgegangen. Man hatte sich in der Tat von der Natur durch Glaswände abgeschlossen. Abgeschlossen auch von der Natur, die aus den Tiefen des Volkes hervordrängte. Im gleichen Jahre 1878, wo die „Stützen der Gesellschaft" zugleich an drei Vorstadtbühnen Berlins über die Bretter gingen, wurde das Sozialistengesetz erlassen, das gegen alle Umsturzversuche Regierung und Polizei mit außerordentlichen Vollmachten ausrüstete. Als ob nicht zarteste Pflanzen Felsen zu sprengen vermöchten, wenn sie ans Licht müssen.

In der Lyrik hatte sich der „Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versemacherei", von dem Gottfried Keller 1860 geschrieben, zu einem allgemeinen Landregen ausgedehnt. Die Gabe, Verse zu machen, war nun völlig zum Gemeingut der Bildung geworden. Geibel hatte ja gezeigt, wie man, ohne Erlebnis, lediglich durch Versgewandtheit, gereinigten Geschmack und Belesenheit ein berühmter Lyriker werden konnte. Durchblättert man die Anthologien aus jener Zeit, etwa Maximilian Berns „Deutsche Lyrik seit Goethes Tode" (erste Auflage 1877), so stößt man, neben den bekannten Größen, auf Dutzende von Dichtern, denen die Gabe ward, ihre Gefühle in „formvollendeten" Versen mit schön pointierter Abrundung darzustellen: Hermann Allmers, Viktor Blüthgen, Ada Christen, Dranmor (Ferdinand Schmid), Ludwig Eichrodt, Arthur Fitger, Hermann von Gilm, Martin Greif, Moritz Hartmann, Betty Paoli, Albert Träger usw. Ein eintöniges und im ganzen sanftes Wellenrauschen. Hie und da erhebt sich eine Woge leidenschaftlicher und höher, ihr Sang tönt wilder und lauter als das Lied der Nachbarwellen, aber es tönt doch nicht stark genug, um alle ringsum schweigen zu machen. Man spürt, es ist das Atmen des gleichen Windes, das alle bewegt, und für den Geschichtschreiber ist es eine aufreibende und unfruchtbare Aufgabe, sie voneinander zu unterscheiden. Er muß

allzu oft das Gleiche und kann nichts Entscheidendes sagen. Schließlich bleibt, bei so viel Talent und so wenig persönlicher Erlebniskraft, doch nur der in die Luft geseufzte Hauch eines bloßen Namens übrig, den ein paar literarhistorische Daten nicht lebendig zu machen vermögen.

Man mag gerade angesichts der durchgehenden Formgewandtheit dieser Dutzende von lyrischen Talenten den Schrei der damaligen Jugend nach Ursprünglichkeit und Naturkraft verstehen. Große Männer und Ereignisse wirken entgegengesetzt in der Geschichte. Solange ihr Inhalt Ziel ist, antreibend, wenn er Erfüllung geworden ist, hemmend. Man scheut sich, von Gipfeln mit ihrer reichen Fernsicht wieder ins Tal hinabzusteigen. So haben die Großtaten Goethes und Schillers auf das literarische Leben, so die Großtaten der Reichsgründung auf das politische Leben lähmend gewirkt. Die literarische Jugend spürte den Druck. Wie weit war das Ausland, Rußland und Skandinavien und Frankreich, voran an energischem Wahrheitsmute in der Aufdeckung und Darstellung der Probleme des modernen Lebens! Dort deckte man in einem Stil unbedingter Wahrheit, der selbst vor dem Häßlichen und Natürlichen nicht zurückschrak, die schneidenden Gegensätze des sozialen Lebens auf; in Deutschland unterhielten sich große und kleine Kinder über die Leiden von Backfischen und Leutnants oder ließ man sich von Kämpfen erschüttern, deren Helden seit Hunderten von Jahren im Grabe lagen. Es ist viel Übertreibung, aber doch auch viel Wahrheit darin, wenn Karl Bleibtreu in seiner 1886 erschienenen Kampfschrift „Revolution der Literatur" ausruft: „Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden. Und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen, blendenden Sonnenscheins. Das ist nicht spleen, nicht das ennui der französischen Romantiker, sondern ein moralischer Mißmut lastet wie ein farbloser Nebelschleier über allem Weben und Streben."

Aber die unter diesem Schatten litten, waren keine Epigonen mehr, wie die Münchener. Ein titanenhaftes Kraftgefühl schwellte ihre Glieder. Das Jahr 1870 bedeutete für sie keine Hemmung, sondern einen Ansporn. Zwischen 1860 und 1865 geboren, hatten sie die große Zeit des Sieges über Frankreich und der Reichsgründung in jenem Alter erlebt, wo die Seele aus dem Dämmerschlafe der frühesten Kindheit erwacht, die ersten bewußten Eindrücke des Außenlebens in sich aufnimmt und bestimmende Ideen bildet. Das Hochgefühl, ein Deutscher zu sein, sprach sich in ihnen allen aus. Vielleicht ist es bei der Mehrzahl der erste und entscheidende Antrieb zum Dichten gewesen. Die Kluft zwischen dem, was der Deutsche politisch bedeutete, und dem, was er literarisch leistete, war doch gar zu tief; sie mußte ausgeebnet werden. Diese literarische Boden-

verbesserung wiesen sie sich als Lebensaufgabe zu. Auf den ersten Seiten der ersten Proklamation der neuen Bewegung, den „Kritischen Waffengängen", die die Brüder Heinrich und Julius Hart in sechs Heften von 1882—1884 herausgaben, wird die Forderung einer deutschnationalen Literatur in pathetischen Worten erhoben. Der junge Goethe, der Dichter des „Götz" und des „Werther", soll fortan der Führer sein, nicht der weimarische Minister, der keine Befriedigung mehr fand „in der Eigentümlichkeit und Tiefe des nationalen Geistes", der, „berauscht von der klassischen Formschönheit der Antike", seine „Iphigenie" dichtete und in „holpriger Form" das herrlichste Idyll, „Hermann und Dorothea", schuf. Unsere Literatur — heißt es mit deutlicher Geste gegen das klassizierende Epigonentum der Geibelschen Schule — hat „nicht die Aufgabe, die Antike in die moderne Poesie hinüberzuretten, sondern sie zu überwinden... Was die Hellenen Großes hinterlassen, das hat keinen andern Wert für uns, als die Schöpfungen des Orients oder als die reichen Schätze, welche die bisherige Kulturentwicklung der jüngeren Völker Europas angehäuft... Hinweg also mit der schmarotzenden Mittelmäßigkeit, hinweg alle Greisenhaftigkeit und alle Blasiertheit, hinweg das verlogene Rezensententum, hinweg mit der Gleichgültigkeit des Publikums und hinweg mit allem sonstigen Geröll und Gerümpel. Reißen wir die jungen Geister los aus dem Banne, der sie umfängt, machen wir ihnen Luft und Mut, sagen wir ihnen, daß das Heil nicht aus Ägypten und Hellas kommt, sondern daß sie schaffen müssen aus der germanischen Volksseele heraus, daß wir einer echt nationalen Dichtung bedürfen, nicht dem Stoffe nach, sondern dem Geiste... In his signis pugnabimus". Es tönt, wie ein Antiphon der Schaffenden zu dem Vorgesang des Kritikers, aus dem Aufsatz „Unser Credo", mit dem Hermann Conradi 1885 die „Modernen Dichtercharaktere" von Wilhelm Arent einleitete: „Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen, darf sich sein eigen Bett graben. Denn er ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Er ist germanischen Wesens, das allen fremden Flitters und Tandes nicht bedarf." Wie sehr diese Forderung des Deutschnationalen im Bildungsleben des Volkes damals alle Kreise durchdrang, zeigt der gewaltige Erfolg, den das gutgemeinte, ernsthafte, aber verworrene Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen" 1890 davontrug. In fünf feuilletonistisch zusammengerafften Sammelsurien: Deutsche Kunst; Deutsche Wissenschaft; Deutsche Politik; Deutsche Bildung; Deutsche Menschheit versucht der Verfasser, Julius Langbehn, seinem Volke das Große, das in seiner Seele schlummert, aufzudecken — mit der bekannten chauvinistischen Gebärde geistiger Grenzenüberschreitung.

Für die Wertung der neuen Kunst konnte es freilich mißtrauisch stimmen, wenn man sah, wie diese Kritiker und Dichter Werkleute

aus dem Ausland holten, um dieser deutschnationalen Literatur die Richtlinien abzustecken. Die einzig positive und bestimmte Tat der „Kritischen Waffengänge", neben der Vernichtung von Scheingrößen wie Graf Schack oder der Zerpflückung von Spielhagens Dichterkranz, war das mutige Eintreten für Emile Zola im zweiten Heft. Zu gleicher Zeit erhitzten Ibsens Gesellschaftsdramen die Köpfe und verschlang man Tolstoi. Das waren die Götter des jüngstdeutschen „Sturms und Drangs", und nicht Hermann der Cherusker oder Friedrich Barbarossa, oder das Volkslied, für die frühere deutsch-nationale Bewegungen geschwärmt hatten. Denn diese Ausländer konnten in der Tat die jungen Dichter lehren, was ihnen nottat, weil es in ihnen selber gärte und zeitgemäß war, und was nun allerdings dem deutschen Wesen gar nicht allein eigen war: unbedingte Wahrheit und einen durchaus persönlichen Gehalt. Es war für jenes in Konvention großgezogene Geschlecht sittliches Neuland, wenn sie Ibsen von seinem „Brand" an immer wieder die individualistische Forderung verkünden hörten: „Sei du selbst." „So muß neunzig Jahre früher Schillers Kabale und Liebe auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben," bekannte Paul Schlenther nach einem Menschenalter von den ersten Berliner Aufführungen der „Stützen der Gesellschaft". Es war stoffliches Neuland für die Epigonenliteratur, wenn Zola und Tolstoi in die Kellerwohnungen und Fabriksäle der modernen Großstadt eindrangen, eine Schilderung des Bauernlebens gaben, die nicht mehr mit den rosigen Lichtern rousseauischer Sehnsucht überhaucht war, und den ganzen Schmutz und Kehricht einer pseudochristlichen Gesellschaft, der eine mit wissenschaftlichem Eifer, der andere mit sozialem Mitleid, ans Tageslicht zerrten. Ohne Arg verband man mit dem geistesaristokratischen Persönlichkeitskultus Ibsens das Bekenntnis zur Sozialdemokratie und die Verherrlichung des Tierischen im Menschen.

Sie waren Unterdrückte, diese neuen Stürmer und Dränger, denn sie waren meist aus den unteren Volksschichten auf der Leiter von Gymnasium und Universität aufgestiegen. Oder sie kamen sich wenigstens unterdrückt vor, denn sie waren jung und die Älteren rückten, wie sie auf den Plan traten, nicht sofort aus der Sonne. Oder sie fühlten auch nur die Unterdrückung der andern mit jenem reineren und stärkeren Sinn für das Naturhafte, der aller unverdorbenen Jugend eigen ist. So wurden sie Sozialdemokraten und verbrüderten sich mit dem mißhandelten Proletariat, wie ihre literarischen Vorfahren und Antipoden, die Münchener, sich um Königsthrone gestellt und auf Adelsschlössern gehaust hatten. Seit 1848 war das soziale Lied als ein garstig Lied verpönt gewesen, und wo auch etwa ein Schriftsteller, wie etwa Spielhagen, das Thema aufgenommen hatte, da hatte er es nicht aus dem Drang inneren Erlebnisses heraus getan, als Kämpfer auf der Bühne der Not, son-

dern als bloß literarisch interessierter Zuschauer von einem Logenplatze aus: die Leidenschaft, die innere Wahrheit hatte gefehlt. Inzwischen hatte der sozialistische Gedanke immer breiter und tiefer die Massen durchdrungen. Unter dem Drucke der Staatsgewalt, die das Rad der Geschichte durch den Säbel eines Berliner Schutzmannes glaubte aufhalten zu können, hatten sich 1875 die bis dahin getrennten deutschen Arbeitervereine Lassallescher Richtung mit der internationalen marxistischen Sozialdemokratischen Arbeiterorganisation auf das sogenannte Gothaer Programm geeinigt. Der Erlaß des Sozialistengesetzes von 1878 drängte die Wirkung der neuen Partei nur äußerlich zurück; dafür durchsetzten die sozialistischen Ideen im Innern des Volkskörpers immer größere Teile. August Bebels Buch „Die Frau und der Sozialismus", das 1879 unter großen Schwierigkeiten geheim herauskam, wurde für Tausende die Bibel der neuen Lebensanschauung, weil es leichter verständlich war als „Das Kapital" von Marx. Wohl suchte Bismarck, dem Wollen der Zeit sich fügend, durch eine fürsorgliche Gesetzgebung das Los der Arbeiter zu verbessern und sie so regierungstreu zu erhalten. Er konnte das Wachstum der neuen Partei nicht hindern, die von 335000 Stimmen im Jahre 1881 auf über 500000 im Jahre 1884 anstieg. Als 1890 das Sozialistengesetz aufgehoben wurde, quittierte die Sozialdemokratie dieses Entgegenkommen der Regierung 1891 mit dem Erfurter Programm, das die Partei nun völlig auf den Boden der revolutionären marxistischen Internationale stellte.

In seiner Einleitung zu Arents „Modernen Dichtercharakteren" wirft Conradi der alten Literatur vor, sie zeige den Menschen nicht mehr in seiner konfliktgeschwängerten Gegenstellung zur Natur, zum Fatum, zum Überirdischen. Alles philosophisch Problematische gehe ihr ab. Der Vorwurf, im einzelnen ungerecht, trifft im ganzen zu. So tief hatte das positivistisch-wissenschaftliche Denken die Kultur um 1880 durchdrungen, daß auch die Dichter es längst aufgegeben hatten, das Leben selber als Problem zu nehmen. Strauß' Alter und neuer Glaube zeigte es: die Kämpfe um die Weltanschauung waren für jeden geklärten Kopf abgetan; die Wissenschaft hatte jedem Neugierigen den Mund gestopft. Wem der nüchterne Rationalismus von Strauß nicht Genüge tat, schöpfte aus dem trüben Brunnen Schopenhauers den greisenhaften Verzicht auf freudige Lebensbejahung. Die Philosophie als wirkendes Glied allgemeiner Bildung war abgetan. Der Literatur um 1885 geht jedes Suchen ins Übersinnliche und Überalltägliche ab. Man stellte den Alltag dar, wie er war, und immer wieder die kleinen Kämpfe der Liebenden. Wie erschreckend eng zum Beispiel ist der Stoffkreis Theodor Storms!

Es war jugendlich und fruchtbar, daß die Naturalisten gegenüber der alten, in Gleichgültigkeit erstarrten Literatur das Leben an sich

wieder zum Problem erhoben. Ihr Gefühl sagte ihnen, daß das Leben denn doch nicht ein Glas klares Wasser ist, und daß die Kunst nichts mehr zu schaffen hat, wo das Dasein zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Aber was hatten sie nun für eine Antwort auf die ewige Frage zu geben? Man muß sich immer aufs neue über die Blindheit dieser jungen Stürmer und Dränger wundern: sie, die die alte Dichtung stürzen wollten, bekannten sich doch genau zu der gleichen Auffassung des Lebens, wie jene. Es ging ihnen, wie Nietzsche, der Strauß stürzte und doch im Innersten bereits ein Positivist war wie Strauß. Die alte Dichtung war aus einem selbstverständlich gewordenen Materialismus herausgewachsen; der einzige Unterschied war, daß die Weltanschauung den jungen Dichtern noch nicht etwas Selbstverständliches war. Aber Materialisten waren auch sie. Es war nicht ein Gegensatz wesentlicher Art, sondern nur ein Unterschied des Temperamentes, das heißt, der Altersstufen. Das Grundproblem ihrer Weltanschauungskämpfe war ein sehr einfaches: Sinnlichkeit, die nach Nahrung ausgeht. Die alte Forderung der Emanzipation des Fleisches war durch eine neue Jugend wieder aktuell geworden. In seiner „Revolution der Literatur" verkündigt Bleibtreu als erste und wichtigste Aufgaben der Poesie: neben der Erörterung der großen Zeitfragen die Beleuchtung des alten Themas der Liebe im modernen Sinn, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral. Der große Lehrmeister wurde Zola. Die Sanktion aber gab dieser jugendlichen Sinnlichkeit die Naturwissenschaft der Zeit: Dubois-Reymond, der an der Berliner Universität in den achtziger und neunziger Jahren jeweils vor Hunderten von Zuhörern über Ergebnisse der neueren Naturwissenschaft sprach, und Haeckel, der durch seine „Natürliche Schöpfungsgeschichte" und seine „Generelle Morphologie" und als akademischer Lehrer in Jena weithin wirkte. Durch sie erfuhr das junge Geschlecht die alte Weisheit des Materialismus, daß das Leben ein rein physiologischer Prozeß sei, und daß auch das geistige Wollen und Tun in dem Mechanismus körperlicher Zustände und Veränderungen eingeschlossen sei. Sie ließen es sich nicht zweimal sagen und nahmen, was ein Gewebe von wissenschaftlichen Tatsachen und Hypothesen war, als bare, positive Wahrheit. Und um sich nun gründlich von den Materialisten alten Glaubens zu unterscheiden, an deren Weltbild noch manche schimmernde Feder des alten Spiritualismus stak, rissen sie sich auch diese letzten Zeugen einer überlebten Welt aus und verschrieben sich mit Haut und Haar dem wissenschaftlichen Materialismus. Wahrheit ward die Losung, die die Naturalisten der Schönheit der Epigonen entgegenriefen. Unter Wahrheit aber verstanden sie nicht das Ergebnis der Auseinandersetzung der künstlerischen Persönlichkeit mit der Welt, *erlebte* und also persönliche Wahrheit, sondern — so durch und durch waren sie mit dem Wasser des Positivismus getränkt —

sinnlich beobachtete und wissenschaftlich festgestellte Wirklichkeit. Ein Kunstwerk dürfe nicht mit dem, was unsere Wissenschaft empirisch festgestellt, in Widerspruch stehen oder in Widerspruch kommen, wenn man es auf exakte Psychologie hin untersuche, erklärte Cäsar Flaischlen 1892 in der „Freien Bühne", neben der Münchener „Gesellschaft" die führende Zeitschrift des Naturalismus. Sie merkten nicht, daß eine Weltanschauung um soviel an schöpferischer Triebkraft verliert, je ausschließlicher sie sich dem wissenschaftlichen Intellektualismus verschreibt, und daß der wahre Künstler nicht aus dem Wissen, sondern dem Glauben schafft. Wobei Unklarheit und Verworrenheit noch nicht Glauben ist.

So bleibt denn als der eigentlichste und eigenste Lebensnerv der neuen Dichtung einfach der revolutionäre Drang, Wirklichkeit bedinglos zu erfahren und darzustellen, übrig. Das war das künstlerische Neuland, das die großen Ausländer den deutschen Naturalisten hatten entdecken helfen. Schrankenlos das Leben ringsum erfassen und das schrankenlos Aufgenommene ungeschminkt darstellen — das war das Ziel. „Im Zeitalter der genialsten Realpolitik herangebildet," — berichtet Paul Schlenther bei Anlaß von Ibsens „Stützen der Gesellschaft" — „trat uns hier die kräftigste Realpoesie entgegen. Aus Handel und Wandel des alltäglichen Lebens, aus Geschäft und Arbeit sahen wir eine Dichtkunst aufsteigen, die uns um so tiefer ergriff, je weniger uns die Epigonen Schillers oder die vertrocknete Nachromantik genügten." Auf Zolas wissenschaftlich dokumentierten Naturalismus weist Michael Georg Conrad hin, wenn er in seinem Roman „Was die Isar rauscht" (1888) einem jungen Schriftsteller den Rat geben läßt: „Sie sollen alles kontrollieren! Man soll keinem Menschen aufs Wort glauben in Dingen, die man mit eigenen Sinnen durchforschen und durchprüfen kann. . . Zunächst gilt es, frisch zu wagen und nach eigenen Dokumenten zu arbeiten. . . Ohne die berühmte Liebe werden wir dabei freilich nicht auskommen. . . . Was nun dazu eigen Erlebtes gehört, das müssen Sie sich selbst erwerben. Auch die wichtige Zutat, warmes, rotes Herzblut, können Sie nicht aus zweiter Hand empfangen, das müssen Sie sich heiß dampfend aus der eignen Brust abzapfen." Das klingt fast, als ob es sich in der Kunst um eine einfache Transfusion der „Wirklichkeit" ins Dichtwerk handelte.

Für die Lyrik aber hieß dieses Wirklichkeitsbekenntnis: leidenschaftliches Ausströmen der Einzelpersönlichkeit. Hermann Conradis „Credo" spricht es aus. Die neue Richtung „will mit der Wucht, mit der Kraft, mit der Eigenheit und Ursprünglichkeit ihrer Persönlichkeiten eintreten und wirken; sie will sich geben, wie sie leben will: wahr und groß, intim und konfessionell. Sie protestiert damit gegen die verblaßten, farblosen, alltäglichen Schablonennaturen, die keinen Funken *eigenen* Geistes haben und damit kein reiches und wahr-

haft verinnerlichtes Seelenleben führen. Sie will die Zeit der ‚großen Seelen und tiefen Gefühle' wieder begründen".

Drei Stufen der Entwicklung sind in diesem Programm enthalten: Naturalismus als revolutionärer Individualismus, Naturalismus als Stoff und Naturalismus als „Stil" oder Impressionismus.

Zweites Kapitel.

Die Lyrik des revolutionären und des stofflichen Naturalismus.

1885 erschienen die „Modernen Dichtercharaktere, herausgegeben von Wilhelm Arent. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckell". Es ist das lyrische Bekenntnisbuch des jungen Naturalismus, wie in Geibels Münchener Dichterbuch sich die Vertreter der Epigonenlyrik vorgestellt hatten. Schon der Titel sollte ein Programm sein. Blumenlese, Anthologie, Almanach, Dichterbuch u. dgl. hatte man früher gesagt. Die Beiträger der neuen Sammlung gaben sich als Dichter-Charaktere und nannten sich darum hauptsächlich „modern". Die Gebärde des Aussich- und Fürsichseins sollte damit ausgedrückt werden. Oder mindestens des Seinwollens. Die Absage an die Konvention in Leben und Kunst. „Schrankenlose, unbedingte Ausbildung ihrer künstlerischen Individualität ist ja die Lebensparole dieser Rebellen und Neuerer," bekannte Conradi in seiner Einleitung. Karl Henckell sagte es bescheidener, jugendlicher: „Wir wollen uns von ganzem Herzen und von ganzer Seele der Kunst ergeben, deren Triebkraft in uns gelegt, und wollen unsere nach bestem Können gebildete und veredelte Persönlichkeit rücksichtslos, wahr und uneingeschränkt zum Ausdruck bringen. Wir wollen, mit einem Worte, dahin streben, Charaktere zu sein."

Damit ist als gewolltes Ziel von vornherein nicht geschlossene Einheit, sondern offene Mannigfaltigkeit verkündet. In der Tat, das Buch macht einen höchst vielspältigen Eindruck. Aber darum zieht es auch heute noch an, indes man das mit dem Hobel Geibelscher Ästhetik geglättete Münchener Dichterbuch bald gelangweilt aus der Hand legt. Man schüttelt zwar den Kopf, wenn Conradi zu den zeitgenössischen Dichtern, die er als Ausnahmen hochschätzt, neben Lingg, Grosse und Hamerling auch den Grafen Schack rechnet, über den die Brüder Hart in ihren Kritischen Waffengängen mit mehr Sinn für das Poetische den Stab gebrochen; wenn er vor allem den aufgepeitschten Dilettanten Dranmor als eine „ernste, tiefe, gewaltige, vulkanische Dichternatur", einen „großartig erhabenen Dichtergeist" preist — und daneben Henckell gegen den Dilettantismus vom Leder zieht. Aber wer wollte es dem Most zum Vorwurf machen, wenn er

sich absurd gebärdet? Waren doch die meisten nicht viel mehr als zwanzigjährig: Wilhelm Arent war 1864 geboren, Conradi 1862, Henckell 1864, Arno Holz 1863, Oskar Jerschke 1861, O. E. Hartleben 1864; nur die Brüder Hart (1855 und 1859 geboren) und Oskar Linke (1854 geboren) waren älter. So ist denn auch der Inhalt die Kunterbuntheit selber. Von den rund zwanzig Schriftstellern, die Gedichte beigesteuert und von denen mehr als die Hälfte bloße Namen geblieben sind, stand mehr als einer mit beiden Füßen noch auf dem geglätteten und aus tausend Steinchen zusammengesetzten Mosaikboden der alten Epigonenkunst. Oder brauchte es eine „Revolution der Literatur", damit Oskar Linkes Gedichte das Licht der Öffentlichkeit begrüßen konnten? Von „hoher Minne", „Rosenblütenmund" und „Veilchenaugen" singt er, wie der junge Geibel. Mit griechischer Mythologie und klassischer Geschichte hat er, der Archäologie studiert hatte, seinen Schulsack so vollgepfropft, wie nur je ein Epigone. Und Balladen schreibt er, „Omphale", „Kaiser Nero", wie Hermann Lingg oder Graf Schack, in pathetischen, wortprunkenden, rhetorisch geblähten oder kunstgerecht gebauten, aber stets unendlich blutleeren Strophen. Eine Apostrophe an Hadrian ist da in der alkäischen Strophenform:

Du Freund von Hellas! Weiser! O Hadrian!
Als deinen Freund wegraffte die Flut des Nil,
Als du, im Schmerz, der Wunderblume
Jeglichen Strebens im Staub der Erde,

So manchen Prachtbau weihtest und rings befahlst
Der schalen Welt, Antinoos göttergleich
Zu ehren, ruchlos töricht schalten,
Sinnender Träumer, dich viele Blinde!

Man erinnert sich, daß Geibel einen „Bildhauer des Hadrian" und Heyse eine Tragödie „Hadrian" gedichtet hatte.

Auch Heinrich Harts stimmungsvoller „Abendgang zur Geliebten" mutet nicht gerade wie lyrisches Neuland an:

Nun ist der Abend kommen,
Die Sterne sind entglommen,
Die Straßen schlummern mählig ein.
Abwerf' ich all mein Mühen
Und laß in mir erblühen
Der Liebe Sehnsucht ganz allein.

So wenig wie Karl Henckells „Wunsch":

Die Amseln singen,
Mit sanften Schwingen
Säuselt der Wind.

Dem Tod entronnen!
Du Licht der Sonnen,
Labe mich lind!

Wegen solcher Gedichte hätte man keinen Salon des refusés aufzumachen gebraucht!

Aber sie sind nur das eine Gesicht des Januskopfes. Das andere weist, von leidenschaftlichem Wollen gespannt, in die Zukunft:

Kein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch unfaßliche Idole,
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

So verkündet Arno Holz in einer Reihe „Berliner Schnitzel" und dem „verruchten Epigonentum, Ägypter- und Teutonentum" (Ebers und Dahn!) wünscht er, „daß dich der Teufel brate!" Was war der positive Gehalt und Sinn der „Moderne", wie man damals das gärende Chaos neuen und neuesten Lebens im Gegensatz zu der geschlossenen Kultureinheit der Antike zu nennen anfing?

Wo das Ich des Dichters von sich selber spricht, in dem eigentlich lyrischen Teile der Sammlung, spricht sich das Lebensgefühl dieser jungen Naturalisten nach zwei Richtungen aus: als stürmisches Begehren und als müdes Verzichten. Naturalistisch-physiologischer ausgedrückt: als Rausch und als Katzenjammer. Aber der in sieghafter Lebensbejahung einherstürmenden Verse sind weniger als der müde sich schleppenden. Außer Hermann Conradi schlägt etwa Karl Henckell Töne gesteigerten Lebensgefühls an, wenn er den Kampf mit der Leidenschaft beschreibt („Es ist ein Kampf") oder die Herrlichkeit, für das ewige Licht zu streiten und in dem Streit als „Todzeuge" zu fallen („Psalm"). Aber die Schwere der lastenden Materie ist stärker als die Flügelkraft des Genius. Es ist nicht eben verheißungsvoll für junge Welteroberer: aus der Mehrzahl der „modernen" Gedichte klagt ein hoffnungsloser Pessimismus. Er kleidet sich in ein recht abgetragenes Gewand, wenn Otto Erich Hartleben Hieronymus Lorms berühmte Verse „Wohin das Auge dringt, Ist Schuld und Leiden ..." paraphrasiert:

Wohin du horchst, vernimmst du den Hülferuf
Der Not! Wohin du blickest, erschrecken dich
Gerungne Hände, bleiche Lippen,
Welche des Todes Beschwörung murmeln!

Er klingt moderner, gibt sich als welke Fin de siècle-Stimmung, wenn Wilhelm Arent die Sammlung mit den Strophen eröffnet:

Ein freudlos erlösungheischend Geschlecht,
Des Jahrhunderts verlorene Kinder,
So taumeln wir hin! Wes Schmerzen sind echt?
Wes Lust ist kein Rausch? Wer kein Sünder? ...

Selbstsucht treibt alle, wilde Gier nach Gold,
Unersättlich Sinnengelüste,
Keinem einzigen ist Mutter Erde hold —
Rings graut nur unendliche Wüste!

Chaotische Brandung wirr uns umtost;
Verzehrt von dämonischen Gluten,
Von keinem Strahl ewigen Lichts umkost,
Müssen wir elend verbluten. ...

Wenn Hermann Conradi in der Einleitung als Stoff für die moderne Dichtung die Auseinandersetzung mit dem Schicksal fordert,

Weltanschauungspoesie, so künden zahlreiche Beiträge von dem Ringen mit den ewigen Mächten. Julius Hart spendet u. a. eine Ode „In der Einsamkeit" und singt:

Fliege empor, mein Geist,
Deine mächtigen Augen wirf in der Zukunft Nacht!

und sein Bruder Heinrich teilt den Vorgesang seines geschichtsphilosophischen Epos „Das Lied der Menschheit" mit; man erinnert sich, daß Wilhelm Jordan und Hermann Lingg ähnliche Werke geschaffen.

Wertvoller als diese unanschaulichen, abstrakten und wortreichen Ergüsse sind entschieden die Bilder aus dem sozialen Leben. Sie bedeuten stofflich das einzige Neuland der Dichter-Charaktere. Friedrich Adler gibt ein revolutionäres Drohgedicht „Nach dem Strike":

Wir schweigen schon. Ihr habt gewonnen,
Ihr Männer von Gesetz und Recht,
Und sicher seid ihr eingesponnen
In eurer Ordnung eng Geflecht.
Wir schweigen schon. Stolz dürft ihr zeigen,
Wie ihr gebeugt, was euch bedroht:
Wir schweigen schon und werden schweigen,
Allein wir hungern, schafft uns Brot!

Arno Holz, der damals an seiner 1886 erschienenen Gedichtsammlung „Buch der Zeit. Lieder eines Modernen" arbeitete, deckt mit der schneidenden Schärfe der Satire die grellen Gegensätze der Gesellschaft auf. „Ein Bild" schildert die Trauer und Besorgnis, die in einer prachtvollen Villa herrscht. Die Fenster sind schwarz verhängt. Die Straße mit Stroh bestreut. Die Dienerschaft schleicht auf Zehen. Der Hausherr, Exzellenz, ein hoher Staatsmann, fehlt im Parlament. Schon viermal war der greise Hausarzt da:

Denn ach, die „gnä'ge Fraa" hat heut — Migräne.

„Ein andres" (Bild) führt fünf wurmzernagte Stiegen einer Mietskaserne hinauf. Eine elende Kammer. Das Fenster durch ein Brett vernagelt. Auf dem Strohlager ein fieberndes junges Weib. Drei kleine Kinder um sie. Der Armenarzt tritt ein und stellt beim Schein eines Talglichtes den Tod der Kranken fest.

In dem sozialen Stoffe hat auch Karl Henckell (der damals sein „Poetisches Skizzenbuch" und später noch zahlreiche Sammlungen, so „Strophen" 1887, „Amselrufe" 1888, „Trutznachtigall" 1891, herausgab) sein Thema gefunden. Nicht ohne Wucht ist sein „Lied vom Arbeiter":

Es summt und dröhnt mit dumpfem Ton
Und qualmt und raucht ringsum,
Und Mann an Mann in schwerer Fron
An seinem Platze stumm.
Der Hammer sinkt, die Esse sprüht,
Das Eisen in der Flamme glüht.

mit der dräuenden Schlußstrophe:

Und wenn ein Gott im Himmel nicht
Den bangen Ruf versteht,
Dann stürm' herein, du Weltgericht,
Wo alles untergeht!
Der Hammer sinkt, die Esse sprüht,
Das Eisen in der Flamme glüht.

Auch ein „Berliner Abendbild" hat Henckell beigesteuert, ohne Frage eines der interessantesten Stücke der Sammlung. Denn während sonst, in den altmodischen wie den modernen Gedichten, meist eine wortreiche Rhetorik das fehlende Temperament vortäuschen muß, die Reflexion in breiten Güssen das bißchen Anschauung wegschwemmt und die Gebärde sich spreizt, ist hier wenigstens Wirklichkeit, konkretes Leben. Großstadtabendleben wird mit scharfen und sicheren Strichen skizziert:

Wagen rollen in langen Reihn,
Magisch leuchtet der blaue Schein.
Bannt mich arabische Zaubermacht?
Tageshelle in dunkler Nacht!
Hastig huschen Gestalten vorbei,
Keine fragt, wer die andre sei,
Keine fragt dich nach Lust und Schmerz,
Keine horcht auf der andern Herz.
Keine sorgt, ob du krank und schwach,
Jede rennt dem Glücke nach,
Jede stürzt ohne Rast und Ruh
Der hinrollenden Dirne zu.

Dann werden die einzelnen Gestalten wie mit Blitzlicht bestrichen: der Kaufmann, der Werkmann, der Student, der Soldat, der Bettler, das Blumenmädchen. Ein Durcheinanderflitzen von Lichtern und Farben, ein Durcheinanderwirbeln von Bewegungen, ein Gewirr von Stimmen, aus dem bald diese, bald jene Rede aufblitzt und im Nu wieder verschwindet. Alles sicher gesehen, virtuos ausgedrückt, knapp und vorbeihuschend. Nichts als Sinneneindrücke, nur als solche gegeben, ohne Umhüllung mit Betrachtung oder Gefühl. Jedenfalls das modernste Stück des ganzen Buches: der moderne Stoff hat hier auch seinen Stil gefunden: den Impressionismus, den freilich Liliencron damals bereits geschaffen hatte.

Erinnert man sich, daß die „Modernen Dichtercharaktere" vor allem Persönlichkeiten geben wollen, so gebührt dieser Ruhm vielleicht nur einem der Mitarbeiter: Hermann Conradi. Er ist ein Georg Büchner fin de siècle. 1862 zu Jeßnitz im Anhaltischen als Sohn eines Kaufmanns geboren, verlebte er seine Gymnasialschulzeit in Dessau und Magdeburg. Schon damals wühlte, zum Teil ein Erbe seines unruhigen und glücklosen Vaters, zum Teil eine Wirkung der mißlichen häuslichen Zustände, ein leidenschaftlicher Freiheits- und Persönlichkeitsdrang in ihm. Aber es ist, als sei

schon damals sein geistiges Wesen entzweigebrochen. Statt sich fühlend dem Leben hinzugeben und sein Bild in sich zu formen, strebt er — der künftige Naturalist! — mit allen Fasern von ihm weg. Sein Lebensdrang spaltet sich in Intellekt und Sinnlichkeit. Ein maßloser Ehrgeiz peitscht ihn in eine unermeßliche Lektüre. Sein Wissensstreben, das das Christentum früh über Bord geworfen hat, rafft in unersättlichem Hunger die Lehren der Philosophen und Naturforscher in sich ein, vor allem die materialistischer Richtung: Spinoza, Feuerbach, Bruno Bauer, Strauß, L. Büchners „Kraft und Stoff", Renan, Schleiermacher, Schopenhauer, später Nietzsche und der Anarchist Max Stirner, der Verfasser des Buches „Der Einzige und sein Eigentum" (1845), werden seine Götter. Aber nichts ist erlebt, alles bleibt durch gehemmtes Selbstbewußtsein warmgelaufener Intellekt. So versagt ihm das Studium Trost und Nahrung und berauscht ihn nur. Maßlos bläht sich sein Ich auf, das sich in der Gesellschaft jener Geistesgrößen ihresgleichen wähnt. Er verachtet die Menschen. „Das winzige Mückengesindel, das sich in bacchantischem Taumel im Sonnenlicht zu Tode hetzt und für höhere, idealere Güter zu stumpfsinnig ist! Für ein solches Volk von Krämerseelen soll man schaffen? — Die Reichen sind Fresser und Säufer, die Armen sind bodenlos dumm, gemein und gefräßig, nichtssagend und gleichgültig! Die Gelehrten sind entweder Hetzer oder Philister —— Wahre Charaktere sind so selten, daß man unter hundert Menschen kaum fünf anständige findet!" So schreibt er am 12. August 1881 an einen Freund. Und dann wieder knickt er zusammen: „Ich bin nun einmal Pessimist —: was anders kann uns über unser Jammertal hinweghelfen? Und wenn ich so weiter philosophiere und folgere — dann möchte ich auch die ganze Welt in meinem Innern zertrümmern! Und das kostet ja nur einen Augenblick! Ein Messer — ja ein lumpiges Taschenmesser tut's — und ein bißchen Courage."

Vor dem Abgrund dieses Nichts hat er sich später in den Opiumrausch des Sinnengenusses gerettet. Der Gymnasiast, der in seinem Intellektualismus die Welt und ihre Genüsse noch nicht kennt, flüchtet sich wenigstens in die Narkose vorgestellter üppig-sinnlicher Herrlichkeiten: „Was geht mich die Welt an?" ruft er aus. „Ich bin ich! Ich bin für mich die Welt! Und diese Welt muß groß sein — unendlich groß sein und schön — und erhaben... Kunst und Wissenschaft — Luxus — Üppigkeit — prachtvolle Gemälde — erhabene Natur — schöne Weiber mit schwellenden Gliedern... Um Gotteswillen kein Spießbürgerleben!" Es graut einem vor der innern Leere dieses Faustulus, der aus dem Studium von Philosophen und Gelehrten und aus der Lektüre der Dichter sich kein anderes Lebensideal zu erschaffen vermochte, dem Kunst und Wissenschaft neben „schönen Weibern mit schwellenden Gliedern" nur Lockspeisen zum Genusse sind.

So bleibt als das einzig Greifbare im geistigen Bild dieses Jünglings ein maßloses Wollen übrig. Von Anfang an hat es sich auf die Schriftstellerei geworfen. Früh werden die Dichter verschlungen, neben den deutschen Klassikern und Romantikern die großen Realisten des 19. Jahrhunderts, Otto Ludwig vor allem, dann die großen Pathetiker, die echten und die falschen, Byron und Viktor Hugo, weiter Shakespeare, Calderon, Dante, Tasso! Früh gründet er Dichtervereine, früh treibt der Schaffensdrang eigene Werke hervor, die schon der Gymnasiast in Zeitschriften veröffentlicht. Es ist, wie wenn die eben abgelaufene Gründerzeit ihm ins Blut getreten wäre. Unheimlich ist die Masse fertiger oder geplanter Literatur, die sich täglich aus ihm hervorwälzt: schon der Einundzwanzigjährige weiß von vierzehn Romanen die Titel anzugeben, z. B. Despoten, Die Lebendigen und die Toten, Aus den Fugen, Der neue Bund, Auf verlorenem Posten, Es ist eine Lust zu leben. Dazu kommen Dramen, Gedichte, philosophische Epen à la Kain, Manfred, Faust, Satiren, Essays, Biographien, Übersetzungen, „literaturgeschichtliche Arbeiten nach allen Richtungen", Skizzen, Feuilletons, Epigramme, kurze Aufsätze, Novellen — er urteilt selber, mehr prahlend, als seufzend: „Ein erdrückender Stoff!"

Früh schon ist für diesen uferlosen Leser, der das wirkliche Leben verachtet, der „Naturalismus bis zum Exzeß" das Ziel. Es ist im wesentlichen der alte polemische Materialismus, den er dichterisch verarbeiten will, „die großen Ideen der größten deutschen Dichter und Denker: Feuerbach, Strauß, Bauer". Schon 1880 war er mit den Brüdern Hart in Verbindung getreten, und schon 1881 hatten sie seinen Namen in ihren deutschen Literaturkalender aufgenommen. Als er nun 1884 seine Maturität machte, war es selbstverständlich, daß er im Mittelpunkt der neuen Literaturbewegung, in Berlin, studierte. Aber er war mehr Literat als Student. Nach allen Seiten spann er seine Fäden. Rastlos beschrieb er Papier und genoß daneben, was Café und Straße der Großstadt ihm an Leben bot. Er war ein armer Teufel, dem die Not — die eigene und die seiner Familie — auf die Fersen trat, wo der innere Drang ihn einmal hätte ruhen lassen. Ein Roß, das immer vorwärts gepeitscht wurde. Er hatte keinen Winkel und keinen Augenblick, um auszuschnaufen und in sich selber einzukehren. Schließlich hetzte ihm sein brutaler Roman „Adam Mensch" (1889 erschienen) noch den Staatsanwalt auf den Hals. So brach denn der geistig und körperlich ausgehöhlte Bau zusammen. In Würzburg wurde er im Spätwinter 1890 von einer Lungenentzündung befallen, der er erlag. Er hatte, dem Tod entgegensehend, vorher eine große Zahl Manuskripte verbrannt. Eines seiner letzten Worte war: „Na, ist das Jenseits präpariert, kann man sich's mal ansehen?"

In seinem Hauptwerk „Adam Mensch" hat Conradi das grauen-

haftefte, aber unerschrockenfte und konsequentefte Porträt des — damals — „modernen" Menschen gegeben. Adam ist der mit allen Wassern gewaschene Großstadtgenüßling und Kaffeehausliterat, wie sie das nächtliche Leben Berlins ausbrütet. Natürlich nur physiologisch gerichtet, ohne Gesinnung und Glauben, ein Grashalm, von „Stimmungen" hin- und hergeweht, ein homme machine, der bewußt- und willenlos handelt und die größten Scheußlichkeiten begeht mit der verächtlich-mokanten Phrase: „Was kann ich dafür?" Ein dämonischer Mensch, wie er meint, ein Übermensch, die „Blonde Bestie", die auf Beute ausschweift, und in Wahrheit der erbärmlichste Jämmerling, eine luftgefüllte Blase. Conradi charakterisiert ihn einmal so: „Öfter packte ihn ein wahrer Heißhunger auf das gewissenhafte, feierliche Genießen der buntesten, tollsten, seltensten, süßesten Lebensreize. Allein dieser Heißhunger war im Grunde gegenstandslos. Wissenschaftlichen Ehrgeiz besaß er nicht. Zur Liebe hatte er nicht Geduld, nicht Ausdauer mehr. Erkenntnisresultate befriedigten ihn nicht... Unberechenbar in seinen Stimmungen, in seinen Launen und Neigungen; zersplittert in seinen Kräften; unbeständig, flackernd in erotischen Fragen... Müde, todmüde und begeisterungsfähig wie ein Jüngling, der soeben mannbar geworden; angefressen von dem Skeptizismus seiner Zeit; radikal in seinen Anschauungen und wieder über alles borniert, einseitig, engherzig, intolerant ... nicht wissend: warum das alles? Wozu? Wohin mit dem allem? Wo hinaus? Oft deklamatorisch, pathetisch, agitatorisch; oft ironisch, zynisch, gezwungen geistreich, selten ‚normal', selten schlicht, einfach, gewöhnlich, mittelmäßig, mittelhoch oder mitteltief."

Man darf gewiß nicht seinen Schöpfer dem Adam Mensch gleichstellen. Aber — das zeigen die andern Werke Conradis — er steht ihm doch so nahe, wie Goethe seinem „Wilhelm Meister" und Keller seinem „Grünen Heinrich", wenn es erlaubt ist, aus diesem Sumpfe den Blick zu so hohen und reinen Gestalten zu erheben. Conradis Gedichtbuch, „Lieder eines Sünders" (1887), stellt den Adam Mensch noch auf einer früheren Stufe seines Werdens oder besser Zerfallens dar. Das Ende ist noch nicht so in die Nähe gerückt; Höhensehnsucht und Geisteswollen scheinen es noch aufzuhalten — scheinen, wenn man sich durch Worte blenden läßt. Ein wild hingewühltes Vorwort, mehr verworren und phrasenhaft als von echter Leidenschaft dampfend, sucht den Titel zu erklären und das Büchlein zu rechtfertigen („Bilde, Künstler, rede nicht!"). Man hört, daß es eine große und bedeutende Zeit gewesen sei, die der Verfasser mit seinen „Freunden und Herzgenossen" durchlebt. Man vernimmt von den Angriffen auf Conradis Novellensammlung „Brutalitäten". Von Willensfreiheit wird gesprochen, die nur „Wahl-Freiheit" sei, d. h. die Fähigkeit, „innerhalb der gegebenen Grenzen das Notwendige zu erkennen" — dem Mechanisten macht natürlich der Begriff

„Sünde“ zu schaffen; von der blöden, vernunftslosen Erziehung, durch die heutzutage eine junge Menschenseele beleidigt, verrenkt und schimpfiert werde, und noch von vielem andern. Große, aus dem Wörterbuch naturwissenschaftlicher, psychologischer und soziologischer Werke stammende Ausdrücke werden eingeflochten: Seelenspannungen, Werde-Faktoren, Wesensmomente... Und schließlich wird definiert: „Lieder eines Sünders bedeuten Lieder eines Kämpfers, der sich nicht ganz von der grenzenlosen Gemeinheit des Lebens knechten lassen wollte.“

Die Gedichte selber stellen sich dar als eine Art Faustiade in lyrischen Zyklen. Eine erste Gedichtreihe, „Inferno“, spricht von dem alten „Nach Golde drängt, Am Golde hängt“, klagt die Leiden des einsamen Ich, die Qual der Kreatur, die Nichtigkeit des menschlichen Lebens und die Müdigkeit des vom Genuß Ausgehöhlten:

O welche namenlose Müdigkeit
Hat sich in meiner Seele festgenistet!
Stumpf jeder Lust, stumpf jedem Leid,
Gibt's nichts, wonach mich noch gelüstet ...

Gibt's nichts — nichts — nichts!... Das Wort, wie klingt's so hohl!
Doch wie bedeutsam spiegelt's alles wieder:
Des Lebens Inhalt, Mittelpunkt, Symbol —
Sein ganzes aberwitz'ges Auf und Nieder ...

Faustulus sucht Betäubung in niederer Minne. Der Zyklus „Im Strudel“ schildert diese Erlebnisse im Arm von Dirnen. Die Verse „Herbst“ mögen eine Anschauung dieses Stoffkreises geben:

Der frischgedüngte Acker stinkt herüber;
Braunrotes Laub nickt über die Stackete,
Die letzten Astern kümmern auf dem Beete —
Und täglich wird der Himmel trüb und trüber.

Aus der Spelunke jagte mich das Fieber
Und warf auf meine Backen grelle Röte.
— — — — — — — — —
Wie sie heut wieder brünstig küßte, flehte:
Ich möchte wiederkommen! Viel, viel lieber
Sei ihr die Nacht!... Denn wär' der Tag zu Rüste,
Dann sprängen heißer all die süßen Lüste
Und süßer sei das Indenarmenliegen! ...
— — — — — — — — —
Der frischgedüngte Acker stinkt empörend, —
Doch ist sein Stunk nicht grade unbelehrend:
Nur wer das Leben überstinkt, wird siegen!

In „Liebe und Staubverwandtes“ sucht Conradi sich an reineren Liebeserlebnissen wieder seelisch aufzurichten. „Revolution“ predigt den Kampf für Individualität, Freiheit, Recht. In „Emporstieg“ sucht der Dichter aufs neue den Weg zu Gott, dem er sich in den „Gipfelgesängen“ pantheistisch eins fühlt. Auf Nietzscheesche Gedankengänge weist der „Triumph des Übermenschen“: die Erkenntnis

der Größe der Welt, dies etwa führt das Gedicht aus, gibt die Kraft, die eigene Kleinheit zu ertragen und zu überwinden. Also den Sieg des intellektuellen über den sinnlichen Menschen verkündet es. Ein „Triumphgesang der Lebendigen" wirft einen hellen Schein über den Schluß des Büchleins, dessen Anfang und Mitte von so tiefen Schatten verdunkelt sind:

Das ist die Botschaft der neuen Zeit:
Wir haben in Schmerzen begriffen
Der Freiheit frohe Glückseligkeit,
Die unsere Schwerter geschliffen.

Dieser ganze seelisch-geistige Durchbruch „Aus Nacht zum Licht" gibt sich als ureigenstes Erlebnis. Conradi nennt es im Vorwort ein „modernes Künstler-Charakteristikum: daß man voll Inbrunst und Hingebung versucht, die verschiedenen Stufen und Grade des Sichabfindens mit dem ungeheueren Wirrwarr der Zeit schöpferisch zum Ausdruck zu bringen". Und mit echter Bescheidenheit schließt er: „Ich kann mir nicht denken, daß ein Mensch ... leidenschaftlicher mit dem Höchsten und Tiefsten gerungen hat denn ich." Wie steht es in Wahrheit mit dem eigenen Erlebnis und der Ursprünglichkeit der „Lieder eines Sünders"?

Jede Seite zeigt: sie sind nicht erlebt, nur erfahren. Wo der Dichter erlebt, erlebt er künstlerisch, bringt er neue Form hervor. Den Ausdruck des Erlebens von Conradi aber bestimmen fremde Geister. Vor allem einer: Dranmor.

Der Berner Bankierssohn Ferdinand Schmid (1823—1888) hatte seine „Gesammelten Dichtungen" 1873 herausgegeben. Seinen Decknamen Dranmor leitet er selber aus der ältern normännischen Volkssprache ab: er bedeute droit à la mer. „Ich wollte mit diesem kurzen Satze den stürmischen Drang bekunden, der mich hinaustrieb in die weite Welt." Mit zwanzig Jahren war er nach Brasilien übergesiedelt, hatte Reichtümer erworben und verloren, die Welt durchwandert und gedichtet. Ein unruhiger, zerrissener, grübelnder Geist, hatte er ebenso die Meere des Geistes befahren, Philosophen (besonders Schopenhauer) und Dichter aller Sprachen gelesen. Und sich viel Wissen und Kunst angelesen. Ein poesiebeflissener Kaufmann, vermochte er Poesie und Geschäft niemals so reinlich zu trennen, wie Freiligrath: die stürmische Phantasie verdarb ihm seine Geschäfte, und das Geschäft störte das stille Weben der Phantasie. So blieb der ewig Gehetzte ein zerfahrener Dilettant. Seine Götter waren die Weltschmerzdichter und Zerrissenen: Byron, Heine, Lenau, Leopardi, und Freiligraths Kainsstempel fühlte auch er auf seiner Stirne brennen. „Nichtsein wäre das Beste" (so zitiert er), rühmt er einmal als die „tiefe Erkenntnis der Weisen". Aber seine nervöse Oberflächlichkeit ließ ihn nur ein Epigone jener hohen Ahnen werden. Es gebricht ihm an der Kraft zu erleben; so lebt er nach.

Er spricht einmal selber von seiner Belesenheit, mit der er nicht prunken wolle. Aber wer wird ihm diese Belesenheit als Reichtum und nicht vielmehr als Armut auslegen? Als zusammengebettelte Lappen, mit denen er seine eigene Blöße decken will? In einem diffusen Vorwort zur dritten Auflage seiner Dichtungen, über dem ein Wort Julian Schmidts (!) steht, zitiert er Römer und Franzosen, Italiener und Polen, Engländer und Deutsche, Dichter und Philosophen; es wimmelt von Gemeinplätzen und Schlagworten; von allem Möglichen und Unmöglichen wird gesprochen; die deutsche Sprache „eine der unreinsten" und „eine sehr arme" genannt; von Philosophie und Poesie kommt man auf Politik und Vivisektion. Die Zitatenwut geht in den Gedichten weiter. In der Regel zwei Dichter oder Denker müssen, in Motti angeführt, einem Gedicht Pate stehen. Beim „Dämonenwalzer" sind es vier, beim „Requiem" acht, darunter er selber als französischer Dichter! Seine Gedichte sind, wie er selber einmal sagt, „Gedanken-Symphonien", aber ohne Gedanken und Musik und Strenge des Baus. Worte ohne Anschauung und Gefühl, erdacht, nicht erlebt, trotz allem Pochen auf „stürmisches" Leben. Nur der ganz nüchterne Philister stellt sich den Dichter so vor, wie sich Dranmor gibt; nur der Urteilslose hält die weltschmerzliche Geste des Zerfahrenen für dämonische Genialität.

Es ist ein bedenkliches Zeichen für Conradis Unreife, daß er sich von diesem genialisierenden Dilettanten blenden ließ. Und er ließ sich blenden. Dranmors Einfluß merkt man auf Schritt und Tritt. In der Sucht, ganze Zitatenreihen als Motti über die Gedichtzyklen zu setzen — bei dem „Naturalisten" besonders komisch! — wobei mit Vorliebe Dranmor angeführt wird; in der Gebärde des Dämonischen und des weltschmerzlich Zerrissenen und Sündigen, nur daß die Hand, die die Geste macht, bei dem Materialisten Conradi tief in Schmutz getaucht ist, während für Dranmor, den Zeitgenossen des zweiten Kaiserreiches und der Gründerjahre, die Sünde das Lockende, Üppige ist; in der Vorliebe für freie Rhythmen, die zur Darstellung des großen „Kampfes mit dem Schicksal" einzig sich eignen; endlich in der unbestimmten, blutleeren, abstrakten und dann wieder heinesierend-journalistischen Sprache, deren Geäder große Wörter wie Freiheit, Gerechtigkeit, Universum, nicht mit Blut, sondern nur mit Wind füllen. „Naturalismus" heißt Naturkunst, ursprüngliche Kunst. Brauchte es wirklich eines Naturalisten, um so gänzlich unsinnliche (und sinnlose) Verse zu schreiben, wie die folgenden aus dem „Triumphgesang der Lebendigen":

Nun warfen wir von uns das Dornenkleid
Und atmeten brünstig das Licht ein!
Das Auge erlahmte dem kleinlichen Leid
Vor dem weltüberflammenden Lichtschein!
Schmolz auch vor der Sonne das erzene Tor,
Das dem Sinne gewehrt, der befangen,

Des Weltwehs ewigen Trauerflor —
Das stete Vernichtungsverlangen:
In dieser Erkenntnis gebiert sich das Heil —
Aus ihrem Schoße entmündet
Die Freiheit, die nur um Schmerzen feil —
In der sich die Zukunft begründet ....

Wie ganz anders hat der junge Schiller den Kampf „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden" künstlerisch dargestellt! Ihm hat das Erlebnis die Form geschenkt; Conradi war beides versagt. So stürmisch er das Leben umarmte und sich von ihm das Mark aussaugen ließ; so inbrünstig sein Geist nach der Krone des Ruhmes aufloderte: er fand die Synthese nicht, das Erlebnis, in dem Sinnliches und Geistiges als Gefühlsflammen ineinanderschlagen, in dem das Sinnliche vergeistigt, und das Geistige versinnlicht wird. So wirkten beide Mächte getrennt. Das Sinnliche blieb bloßer Stoff, Gebärde, ein wortreiches Reden über die Leidenschaft, die Freiheit, die Gerechtigkeit, die Revolution. Und das Geistige blieb bloßer belesener Intellekt. Statt eine neue Sprache zu schaffen, borgte Conradi aus dem vorhandenen Gemeingut von Vorstellungen und Ausdrücken. Das Ergebnis war nicht Form, sondern Formersatz, mit dem übeln Beigeschmack aus der wissenschaftlichen Retorte. Schon der Titel „Lieder eines Sünders" ist ein künstlerischer Fehlgriff. Jean Richepin hatte 1876 eine Sammlung von Gedichten mit Recht La chanson des gueux genannt, weil es auch der Form nach „Lieder der Lumpen" sind, Lyrik vom Straßenrand und aus der Gosse, zum großen Teile musikalisch empfundene Volkslieder im Argot der Vaganten und Gauner. Conradis „Lieder" aber sind mit Tinte, nicht mit Herzblut geschriebene Leitartikel der literarischen Revolution, die dadurch nicht leidenschaftlich werden, daß die Hand, die sie schrieb, noch von nächtlichen Exzessen zittert.

Drittes Kapitel.

Die Lyrik des Sinneneindrucks.

Stil ist künstlerischer Ausdruck der zur Einheit gewachsenen Persönlichkeit. Wie im physischen Leben des Körpers die Verrichtung eines Organs seine Form bedingt, so erzeugt auch das natürlich gewordene Lebensbild oder Lebensgefühl notwendig eine Ausdrucksform aus sich, die in ihrer psychologischen Haltung genau mit der Richtung des Lebensgefühls übereinstimmt. Wer, wie der Romantiker Novalis, sich vom Lichte und der Erscheinungswelt abwendet und in die Gründe des Geistigen untertaucht, spricht seine inneren Gesichte in einem ins Dunkle vertieften und allgemein-abstrakten Stile aus und nennt etwa die Nacht nicht die „schwarze" oder „sternenbesäete", sondern die „heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle". Wer, wie Gottfried Keller, das Licht preist, das „den Sehnerv gereift hat", und

kein geistiges Sein anerkennt, das nicht aus der sichtbaren Gestalt quillt, ist gezwungen, seine Gesichte in hellen, farbigen, klar konturierten Bildern vor uns hinzustellen und etwa die geschwätzige und gemütarme Torheit einer Züs Bünzlin uns *sehen* zu lassen in der Gestalt ihres künstlichen chinesischen Papptempels, der in seinem doppelten Boden einen von der Besitzerin nie gefundenen Liebesbrief birgt. Das ist das Unkünstlerische, Unlebendige und Sinnlose an dem Schaffen Hermann Conradis und fast aller andern Schriftsteller in den Anfängen des Naturalismus, daß sie das Wesen der neuen Kunst nur im Stofflichen suchen und die unerträgliche Kluft zwischen der erdschweren Masse des Stoffes und der dünnen, rhetorisch geblähten Abstraktion des Stiles nicht merken: man kann aus Morast nicht Rodinsche Gestalten schaffen, indem man ihn durch Windgebläse aufwühlt. Die Weltanschauung des Naturalismus ist, rein theoretisch gesprochen, die materialistische: Hermann Conradi kennt keine Freiheit des Geistigen, sondern betrachtet das Leben als einen physischen Apparat, der, nachdem er einmal durch die Energie der Nahrungsmittel in Bewegung gesetzt ist, nach den mechanischen Gesetzen der Physiologie abläuft, bis er ausgelaufen ist. Eine solche Weltanschauung konnte sich, wenn sie einen notwendigen Ausdruck aus sich hervorbringen wollte, nicht in einem leidenschaftlich aufgepeitschten Stile aussprechen — Leidenschaft ist ja gesteigertes Bekenntnis der geistigen Freiheit —, sondern sie mußte einen reinen Sinnenstil schaffen: den Impressionismus.

Die Romantik eines Wackenroder und Tieck hatte die Literatur in den Bann der Musik gezogen. Der Impressionismus unterwarf sie der unbedingten Herrschaft der Malerei. Impressionistische Elemente enthält jeder Stil: es gibt zum Beispiel in Goetheschen Jugendwerken ganze Seiten, die man als impressionistisch bezeichnen mag. Als Stil aber tritt der Impressionismus erst da auf, wo er sich als ausschließliche Richtung auf den Sinneneindruck (impression) kundgibt. In dieser gewollten Ausschließlichkeit trat er nach der Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst in der französischen Malerei (Degas, Monet, Pissaro, Renoir usw.) auf. Da brachte er den Sieg der bemalten Fläche über die trennende Linie, der wirklichen Anschauung über den bloß gedachten Begriff. In seiner weiteren Entwicklung die Zerlegung der einheitlichen Farbenfläche in einzelne Lamellen verschiedener Farben, z. B. des strahlenden Himmelsblaus in blaue und weiße und goldene Punkte oder Strichelchen. Indem diese verschiedenen Farben im Bewußtsein des Beschauers ineinanderfließen, ohne doch völlig sich zur Einheit aufzulösen, entsteht, statt der stumpfen und toten Ruhe der einen Farbe, ein Flimmern und Weben, die Illusion wirklicher bewegter Luft. Dieser Zerlegung des Raumes entspricht auch eine Zerlegung der zeitlichen Dauer. Es gibt für den Impressionisten keine absoluten Farben, es gibt nur

relative Farben. Nur die fahle, künstlich gleichgehaltene Atelierbeleuchtung bewirkt z. B. eine dauernde Gleichheit des Fleischtones. Sobald wir einen Körper in freier Luft dem Wechsel des natürlichen Lichtes aussetzen, wandelt sich je nach Tageszeit, Luftzusammensetzung, Umgebung der Ton, so daß ein Gesicht, das im Zimmer gelblich oder rötlich sich gibt, in einer grünen Laube bei Mittagsbeleuchtung grün und gelb erscheint. Die farbige Illusion des Augenblicks gilt es wiederzugeben; dann — so scheint es — ist der beschwingte Pfeil des Lebens selber im Fluge erfaßt.

In die Dichtung kann der impressionistische Stil im eigentlichen Sinne niemals Eingang finden; als Wortkunst gibt sie ja nicht, wie die Bild- und die Tonkunst und der Tanz, unmittelbare Sinneneindrücke, sondern Vorstellungen von Sinneneindrücken. Durch die Wortzeichen der Sprache werden in uns Erinnerungen an Dinge wachgerufen, die wir einmal gesehen, gehört usw. haben. Wenn ein Dichter „Tannenbaum" sagt, so sieht der Leser nicht das bestimmte Bild eines Tannenbaumes vor sich stehen, wie auf einem Gemälde, sondern in seinem Innern entsteht ein im Vergleich zu dem wirklichen oder gemalten Tannenbaum sehr blasses Vorstellungs- oder Erinnerungsbild einer Tanne. Und zudem, wie sich bei der Zeichnung der Vorstellungsbilder erweisen würde, ein Bild, das sich von dem Erinnerungsbild eines Tannenbaums im Innern eines zweiten oder eines dritten Lesers erheblich unterscheiden würde. Das Erlebnis eines Dinges bedingt seine Vorstellung. Wer im Gebirge aufgewachsen ist, hat eine andere Art Tanne erlebt, als wer in dem Tiefland aufwuchs. Das Kind einer schwäbischen Kleinstadt hat bei Nennung des Wortes Haus eine andere Vorstellung als das Kind aus einer Straße im Geschäftsviertel von Neuyork. Und wiederum stellt sich eine Feuersbrunst, wer sie erlebt hat, anders, glühender vor, als wer nur in Büchern davon gelesen hat. So hängt die Form, und zum Teil auch der Inhalt, die Stärke, Schärfe, Farbigkeit, Richtigkeit einer Vorstellung, die in uns erzeugt wird, nicht nur von der Ausführlichkeit, Richtigkeit und Klarheit der Schilderung des Dichters ab, sondern ebensosehr von dem Vorstellungsschatz, der Erlebniskraft und Phantasie des Genießenden. Das Bewußtsein ist kein Klavier, in dem nur die Tasten berührt zu werden brauchen, damit die bereits festgelegten Töne erklingen, nach ihrer Stufe die gleichen, ob ein Kind oder ein Meister die Tasten antippt. Vorstellungen müssen stets aufs neue durch Dichter und Genießer in dem Bewußtsein des letztern erzeugt werden. Sie werden da am lebendigsten sein, wo das Erlebnis des Genießers und das des Dichters sich nahezu decken; daraus erklärt sich vielleicht die starke Wirkung der Heimatdichtung auf die Heimatgenossen.

Daher kann nun aber auch die „Anschaulichkeit" von Vorstellungen durch den Dichter nicht bloß durch Häufung der sinnlichen Merk-

male eines Gegenstandes gesteigert werden. Man hat vielmehr zu unterscheiden zwischen der wissenschaftlich-intellektuellen und der künstlerisch-gefühlsmäßigen Anschaulichkeit. Im wissenschaftlich-intellektuellen Sinne anschaulich kann auch die bloße genaue und erschöpfende Beschreibung eines Käfers in einem entomologischen Lehrbuche sein: die Nennung der Farbe seines Brustschildes, des Abdomens, der Flügeldecken, ihrer Form, Länge; der Gestalt der Fühler, der Zahl der Tarsalglieder, der Behaarung usw. Wissenschaftlich-intellektuell bleibt die berühmte Beschreibung der Enzianpflanze in Hallers Alpen. Sie wirkt darum kühl; sie befriedigt nur unser Interesse an der äußeren, sinnlichen Wirklichkeit. Die künstlerische Anschaulichkeit ist dagegen immer eine gefühlsmäßige. Sie ist mit einer Steigerung unserer Seelentemperatur verbunden. Das anschauliche Dichtwerk wirkt so analog auf uns, wie das Leben selber, das, indem wir es wirklich „erleben", und nicht als teilnahmlose Zuschauer ihm gegenüberstehen, unser Inneres in Liebe oder Haß entzündet. Anschaulich ist also ein Dichtwerk nur dann, wenn es unser Gefühlsleben erregt durch Nennung von Sinnesmerkmalen, die uns an erlebte Wirklichkeit erinnern. Es ist damit zugleich gesagt, daß es nicht zuviele sein dürfen. Denn allzu große Bestimmtheit des äußeren Sinnenbildes lockt nur den Intellekt, es zu untersuchen, und vertreibt das Gefühl, dessen Wesen Unbestimmtheit ist. Darum sind z. B. in der Schilderung der ersten Wanderung des Grünen Heinrich ins Heimatdorf von höchster Anschaulichkeit die „gedehnten Waldungen", die „freien heißen Höhen", auf denen er sich verirrt, die „Kornblumen" und der „rote Mohn" und die „bunten Pilze", die ihn in den Wäldern begleiten. Den überaus fruchtbaren Nährboden für die erwachsenden Gefühlsanschauungen bildet die weiche, selbstbemitleidende Stimmung des aus der Schule ausgewiesenen Knaben.

Damit sind die ästhetischen Hemmungen aufgedeckt, die dem impressionistischen Stil in der Wortkunst erstehen mußten. Aber seiner geschichtlichen Wirkung war zunächst keine Schranke errichtet; denn sie war mit der Ausbreitung realistisch-positivistischen Denkens notwendig gegeben und mußte sich mit der Entwicklung des Realismus zum Materialismus steigern. Seine Anfänge liegen u. a. in Feuerbachs Sinnenbotschaft und in der wissenschaftlichen Naturbeobachtung, auf lyrischem Gebiet in der vereinzelnden Naturbeschreibung der Droste, in Storms Beschränkung der Lyrik auf das „Erlebnis". Auch in der Lyrik dringt äußere Sinnenwirklichkeit durch tausend Fenster in die Seele ein und verströmt die Seele sich durch tausend Fenster in die Sinnenwelt. Das Sinnenbild verdrängt mehr und mehr die Gefühlsvorstellung. Das ahnungsvolle Dunkel, die geheimnisreiche Dämmerung, in der bei Novalis und Eichendorff die Dinge weichumflossen schweben, sind der klaren Tageshelle gewichen,

in der jeder Gegenstand scharf umrissen, farbig bestimmt vor uns steht. Die große, einfache Ferne ist zur vielgestaltigen Nähe, die träumende Ruhe zu wimmelnder Bewegung geworden. Wie der impressionistische Maler die Farben, so zerlegt der impressionistische Lyriker Sammelvorstellungen in Einzelanschauungen: der Wald wird eine Menge von einzelnen Bäumen, die Wiese von Gräsern und Blumen. Wo Eichendorff von den „vielen Ländern", von der „weiten Welt" und von „allen Bergen" unbestimmt und darum dunkellockend gesungen hatte, da teilt bereits die Droste das Kleinleben der Morgennatur in die Geräusche und Bewegungen von Grille, Käfer, Mücke, Fliege, Biene, Hummel auf. Wenn der Naturalismus sich aus seiner sinnentrunkenen Weltanschauung einen naturhaften und innerlich wahren Stil schaffen wollte, so konnte es nur der Impressionismus sein.

Es ist kein Zufall, daß Detlev von Liliencron voranging. Denn er war eine Persönlichkeit von fast beispielloser Wucht und Ausschließlichkeit des sinnlichen Genießens, unbedingt nur auf den greifbaren Gegenstand und den fliehenden Augenblick gestellt. In seiner sinnlichen Eindrucksfähigkeit steckt seine Kraft und seine Schwäche.

Liliencrons Leben ist Tat und Genuß. Es gibt in ihm keine Probleme, über denen er sein Gehirn zergrübelt. Als den Auftakt seines Lebens hat er selber die Eheschließung seines Großvaters bezeichnet. Der hatte die Gewohnheit, die Dirnen, denen er am Tage in seinen Dörfern und Höfen begegnet war, wenn sie ihm gefielen, sich durch den Kammerdiener „ins Bett befehlen zu lassen". Aber eine „wunderbar schöne Schweinehirtin", der dies Schicksal geworden, erwirkte sich durch einen Fußfall bei dem dänischen König den Befehl, daß der Herr sie heiratete. So wurde sie des Dichters Großmutter. Den Großeltern verdankte er die Kraft zu genießen, zugleich aber auch die Erschwerung des Genusses durch die Beschränkung der Mittel; die reichen Familiengüter gingen durch die Unebenbürtigkeit der Großmutter nach einer anderen Linie. Liliencron selber, 1844 in Kiel geboren, wurde Soldat. Soldat mit Leib und Seele. Wie sollte er nicht? Er brauchte ja nicht in toten Garnisonen herumzulungern. In seine Dienstzeit fielen die Kriege, die Deutschland festigten und großmachten: 1864 hatte das Mainzer Regiment, in dem er stand, einen Polenaufstand in Posen zu unterdrücken. 1866 ging es gegen Österreich. 1870/1 gegen Frankreich. Man muß des Dichters Tagebuch, das er in den Roman „Leben und Lüge" eingelegt hat, und seine Briefe an seinen Freund Ernst von Seckendorff lesen, um sich ein Bild davon zu machen, mit welch stürmischer Hingabe er den Krieg 1870/1 erlebt. Sein größter Schmerz ist, daß er als Adjutant zunächst noch zurückbleiben muß. Er ruht nicht, bis er zur Truppe abgehen darf. Eine ganze Nacht fährt er mit Kame-

raden in einem Viehwagen, auf Brettern, Briefpaketen, faulendem Stroh gelagert, nur vorwärts. Im Felde ist er der Mut und Schneid selber. Während der Belagerung von Metz hat er den Kirchhof von Charly zu halten. Da entdeckt er, daß sich ein paar Soldaten unter einem Brettergerüste hinter der Kirchhofsmauer versteckt halten. Er zieht sie hervor, geht mit ihnen in den dichtesten Kugelregen und läßt sie das Gewehr präsentieren. Derweil steht er mit gesenktem Degen neben ihnen. Wohl zwei Minuten. Am 8. Oktober wird er am Bein verwundet und muß ins Lazarett. Vor der Zeit eilt er wieder zur Truppe: „es wird und muß gehen!“ und macht bei 18 Grad Kälte einen anstrengenden Marsch mit, so daß seine Wunde wieder aufbricht. Nach Friedensschluß kommt er nach Coethen ins Lazarett.

Da lernt er die schöne sechzehnjährige Schlesierin Helene von Bodenhausen kennen. Sie verloben sich, sie ohne Geld, er mit Schulden überhäuft. Die Verlobung muß gelöst werden. Um sich zu betäuben, stürzt er sich in einen Strudel toller Vergnügungen. Macht neue Schulden. 10000 Taler in einem Jahr. Muß den Dienst quittieren und geht nach Amerika. Schlägt sich durch als Sprachlehrer, Klavierspieler, Stallmeister, Stubenmaler. Und steht, er, der „Wirklichkeitsmensch“, den rücksichtslosen Wirklichkeiten des amerikanischen Lebens wie ein Kind gegenüber. Das Leben in Neuyork geht so schnurstracks gegen alle seine Gewohnheiten, Empfindungen, Lebensbetrachtungen, daß ihm sein dortiger Aufenthalt „wie eine Hölle“ vorkommt. Nach anderthalb Jahren kehrt er Anfang Februar 1877 wieder zurück. Ein Wiedersehen mit Helene, und er liegt aufs neue in ihren Armen. Der Tod ihres Vaters macht den Weg zur Heirat frei. Als Gesanglehrer und Schriftsteller läßt er sich in Hamburg nieder. Aber die Gläubiger belagern seine Schwelle, dringen in sein Glück. Die Möbel in der Stube, die Ringe am Finger der jungen Frau werden gepfändet. Eine Staatsstelle, erst als Hardesvogt oder Amtsvorsteher auf der Insel Pellworm, dann als Kirchspielvogt in Kellinghusen, muß ihn retten. Man kann sich denken, wie er sich in die Rolle des preußischen Beamten schickte! Zwei Aktenbündel lagen in seinem Bureau: das eine enthielt Rüffel vom Landrat, das andere Rüffel von der Regierung. Er fühlte sich den Zigeunern näher verwandt als den ehrlichen Bürgern, die er vor jenen beschützen sollte. Und Schulden machte er nach wie vor. Sie stießen ihn schließlich aus dem Amt.

Nun ward er Schriftsteller. Die „Revolution der Literatur“ war eben angebrochen. Der „frisch-fröhliche“ Ton der Jüngsten behagte ihm. Das war Kampf. Ein kecker Husarenritt in das gelobte Land. Ein lustiges Zerbrechen von Modegötzen und Moderpuppen. Da mußte er mitmachen. Da war er mit allen Fasern dabei. „Aber hören Sie, bester Herr Chefredakteur!“ schrieb er am 5. Juli 1885,

„an einem blödsinnig heißen Sonntag, im Adamskostüm," an Hermann Friedrichs, der damals das „Magazin der Literatur" leitete, „das ist ja eine ganz kolossale Revolution in der Dichterwelt zur Zeit. Eine neue Epoche. Ich fühl's in jeder Fiber. Und ich marschiere mit." Und einen Monat später, nach der Lektüre der „Modernen Dichtercharaktere": „Es ist ein bedeutsamer, ja ein herrlicher Protest gegen das schändliche Dichterhandwerk der ‚Jetztzeit'! Und insofern stürme ich mit ihnen, kämpfe mit ihnen, schreie ihnen Hurra, Hepp, Hepp, Horrido zu. Immer drauf auf den Gartenlaubengreuelkram!" So zog er im Frühjahr 1890 ins Hauptquartier des süddeutschen Naturalismus, wo M. G. Conrad als Herausgeber der „Gesellschaft" kommandierte, nach München. Und war zuerst ungeheuer entzückt, begeistert, hingerissen. Nannte München „die Stadt der Städte". Und lebte sich doch als Norddeutscher nicht ein. An die „scheußliche Aussprache", und daß die Exzellenz genau gleich spricht, wie das Hökerweib, daran konnte er sich schließlich noch gewöhnen. Nie aber an „das unendlich schlechte Essen", die Haxen, Gehirne, Gekröse. Der Genuß gab auch hier den Ausschlag. Nach einem Jahr kehrte er wieder nach dem Norden zurück. Da lebte er, unter mannigfachen Wirren und beständigen Aufregungen durch Schulden und Heiratsgeschichten, erst in Altona, dann in Alt-Rahlstedt bei Hamburg bis zum Jahre 1909.

Selten hat ein Mensch das, was er als Persönlichkeit war, so ausschließlich und stürmisch gelebt. Zum sinnlichen Genießer war Liliencron sozusagen prädestiniert. So gab er sich mit seinem ganzen Wesen dem Genusse hin. „Eins sage ich immer," schrieb er einmal an Arno Holz, „der Dichter soll sich ausleben." Er befolgte diesen Grundsatz jederzeit und buchstäblich. Wenn Uhland gestand, was er in seinen Liedern von Küssen und Umarmungen berichte, sei leider alles Traum, so war es bei Liliencron erlebte Wahrheit. Er ist der geborene Eindrucksmensch, der Impressionist um jeden Preis. Er lebt nur im Augenblick und dem Augenblick. Ihn kümmert nur das Jetzt, weil es einzig sinnliche Wirklichkeit ist. Das Nachher ist für ihn so wenig da wie das Vorher. Die Zukunft vermag er vielleicht in Träumen zu genießen, aber nicht sie bewußten Willens zu gestalten. Die Vergangenheit entzückt ihn als Nachgeschmack genossener Freuden, wenn sie nicht als Schuld und Mahnung die Gegenwart beschattet. So löst sich, wie dem impressionistischen Maler die Farbe in lauter Punkte, sein Leben in lauter Episoden auf. Seine Linie ist eine flimmernde, gebrochene Zickzacklinie. Es fehlt ihm die Stetigkeit, das feste und klare Lenken der Kraft nach einem bestimmten Ziel, dem alles geopfert wird. Er ist wie ein Motor, der die in ihm angesammelte Spannung im hastigen Geratter von Einzelstößen verpufft. Aber er treibt mit dem Benzin, das er so verbraucht, nur den Wagen seines sinnlichen Lebens vorwärts; er setzt nichts Großes,

Zusammenhängend-Geistiges in Bewegung. Denn die Stetigkeit, ohne die nichts Großes entsteht, verlangt Ruhe, Einkehr in sich selbst, Trennung des Ich vom Objekt, geistige Verarbeitung, Abstraktion der sinnlichen Eindrücke. Und alles das war Liliencron versagt. Von all dem wollte er nichts wissen. Das hielt der Sinnenmensch für blutlos, unwahr, unkünstlerisch, langweilig. So aber ward ihm auch kein großes Erlebnis zuteil. Dieses ist die Auseinandersetzung der geistigen Kraft des Ich mit der äußeren Wirklichkeit, also auch mit seiner eigenen sinnlichen Kraft. Liliencron aber wollte nur Wirklichkeit sein, der er sich mit seiner sinnlichen Kraft restlos hingab. Er hatte ihr kein persönliches geistiges Ich entgegenzustellen, weil es für ihn keine Probleme, sondern nur Genüsse gab. Überall, wo er in Briefen, in Vers und Prosa auf allgemeine sittliche Fragen des Lebens zu sprechen kommt, da wird er geradezu kindlich, banal und konventionell. Da urteilt er wie der erste beste Leutnant und Landjunker. Wobei man sich bei der Freiheit seines Urteils in sexuellen Fragen daran erinnern mag, daß sein Großvater eine Schweinehirtin geheiratet hat.

Im Grunde wundert man sich immer wieder, daß dieser Mensch überhaupt Dichter wurde. Und es scheint, daß er sich auch darüber gewundert hat. Ihm fehlte die Ehrfurcht vor seinem Berufe völlig. Wenigstens erklärte er sich von Zeit zu Zeit mit dem ganzen Nachdruck seines Temperaments gegen seinen Dichterberuf. „Überhaupt", schrieb er 1889 an Hermann Friedrichs, „fängt mir an meine Dichterei widerwärtig zu werden. Ich gäbe mein Leben darum, nur einen Schlachttag noch durchzumachen mit meinen alten Offizieren und Leuten. Ich würde den ganzen Krempel meiner Dichtungen darum geben." 1893, als er in den Schulden wieder einmal zu ertrinken drohte, bewarb er sich um eine Offiziersstelle bei der afrikanischen Schutztruppe. In Wahrheit blieb er auch als Dichter der Offizier. Nicht der General oder auch nur Major, der eine selbständige Truppeneinheit befehligt und einen größeren Teil des Feldzugsplans oder gar den ganzen für sich durchzuführen hat, sondern der Subalternoffizier, der an kleiner Stelle einen Teilbefehl verwirklicht und sich vor allem durch Mut und Schneid hervortun kann. In größeren dichterischen Werken, Romanen und Dramen hat er nur gezeigt, daß ihm die Gabe, einen weiteren Lebenszusammenhang denkend zu überschauen, völlig gebrach. Auch sein „kunterbuntes Epos" „Poggfred" mochte nur von einer Zeit gepriesen werden, die von allen Musen verlassen war. Nur in Skizzen, in Vers und Prosa konnte der Impressionist seine eigentliche Stärke zeigen.

Auch die künstlerische Form existierte für ihn nicht als Problem, sondern nur als Ausübung. Als er einmal Lust empfand, ein Buch, das ihm ausnehmend gefiel, zu rezensieren, erklärte er, er verstehe zwar von einer „Kritik" so wenig, wie die Giraffe vom Strümpfe-

stricken. Und als er ein andermal, es war fünf Jahre vor seinem Tode, gefragt wurde, was er von jeher als die Ziele und das Wesen seiner Kunst erkannt habe, antwortete er: „Ich habe nie darüber nachgedacht. Pferdehandel und (zuweilen natürlich nur) Sitzen mit Zigeunern, Bauern usw. in den Wald- und Wegkneipen steht mir höher als ‚Versemachen'. Dies Versemachen scheint mir überhaupt recht ordinär zu sein. Aber der Bien muhhhß."

Daher geht er auch besinnungslos an die Abfassung seiner Gedichte. Wenn Goethe oder Mörike ihre besten Werke aus der Distanz schaffen und das Sinnenerlebnis des Stoffes in sich vergeistigend umwandeln, so heißt für den Offizier Liliencron Dichten die rasche Befolgung eines Befehls, die kühne Eroberung einer Position. Er dichte „immer gleich nach dem Geschehnis", gesteht er einmal, „ob eine Nacht mit einem schönen Weibe (dann bin ich so entzückt, daß ich's in Verse bringe, daher ein wenig roh) — oder was es sonst ist, das mich erfreut, peinigt, beunruhigt". Und ein so echter Naturalist ist er, daß ihm das Dichten nicht sowohl ein geistiger, als zugleich ein physischer Vorgang ist. Der Gefühlssturm, den das Gedicht ausströmen soll, muß körperlich bei seiner Entstehung mitgewirkt haben, wenn es „wahr" sein soll: „ich bin in herrlichster, jauchzender Stimmung, wenn ich dichte. Ich renne im Zimmer umher, pfeife, singe, rauche unaufhörlich".

Zieht man zu diesem stürmischen Schaffen die ungeheure Fruchtbarkeit und Beweglichkeit von Liliencrons Genußkraft, so begreift man die erstaunliche Menge seiner Gedichte. Er hat folgende Bände herausgegeben: 1883 Adjutantenritte und andere Gedichte. 1889 Gedichte. 1890 Der Heidegänger und andere Gedichte. 1893 Neue Gedichte. Von 1897—1900 3 Bände Gesammelte Gedichte: 1. Kampf und Spiele. 2. Kämpfe und Ziele. 3. Nebel und Sonne. 1903 folgte: Bunte Beute. Endlich hat Richard Dehmel 1909 aus dem Nachlaß noch zwei Bände: Gute Nacht und Letzte Ernte herausgegeben. So überreich und ungleichwertig kam ihm selber sein Dichten vor, daß er schon 1896 eine Auswahl seiner Gedichte herausgab.

Alle seine Gedichte sind Gelegenheitsschöpfungen, noch in einem eigentlicheren Sinne, als Goethe es meinte: Ausschnitte aus Liliencrons Leben. Facetten eines Spiegels, in denen immer wieder seine Gestalt erscheint. Eine Gestalt aus dem vollen und ganzen. Ein Kämpfender, Genießender, kein Grübler und Kopfhänger. Ein Handelnder, kein versonnener Träumer. So stark und rein ist sein Wille auf das handelnde Leben gerichtet, daß es ihm keinen Augenblick einfällt, von Dingen zu sprechen, die er nicht selber geschaut hat. Darstellungen von Fragen des geistigen Lebens (Gott, Schicksal u. dgl.) sucht man bei ihm vergebens, und Hermann Conradi mit seiner Forderung der Weltanschauungsdichtung käme bei ihm nicht auf seine Rechnung. Eine unbedingte Ursprünglichkeit hält ihn am

konkreten Leben fest. Er gibt Bilder aus dem Soldatenleben, schildert den sausenden Angriff („Die Attacke"), den bitteren Tod auf einsamem Posten („Unter den Linden"), die Begeisterung für den Kaiser („Es lebe der Kaiser") und die Trauer um ihn („In einer Winternacht").

Neben dem Reiterleben steht der Minnedienst. Es ist nicht die „innige, sinnige" Minne, wie sie die lebenfremden Geibelianer besungen, sondern die Minne des späteren Mittelalters, das Liebesleben eines Soldaten, dem der Genuß wichtiger ist als das Gefühl, weil die Hast des Dienstes und der stets winkende Tod zu raschem Ergreifen der Beute drängt. Wohl findet Liliencron gelegentlich auch tiefe Töne der geistigen Liebe, der Sehnsucht oder der Erinnerung, so in dem wundervollen Bilde, wie er am Bette der todeskranken Geliebten sitzt („Der Maibaum"). Aber sein Blut fließt doch zu stürmisch und begehrlich, als daß er sich an dem geistigen Glück oder Schmerz ersättigen könnte. Es geht ihm wie seiner Prinzessin, die sich nach dem rauschenden Tanz in der Dorfschenke sehnt, wenn ihr der Dichter aus dem „Tasso" vorliest („Der Ländler"). Die Rolle von Hans Töffel, der im Hause Gedichte vorträgt und seine Geliebte Doris unten im Garten auf sich warten läßt, steht dem Dichter selber nicht. Er ist der Hans Jürgen, der die Gelegenheit benutzt und Schön Doris nachschleicht („Hans der Schwärmer"):

Die Linden duften, die Nacht ist so weich,
Und unten im stillen, dunklen Garten
Braucht heute Schön Doris nicht lange zu warten.

Liliencrons Liebesgedichte singen vom Genuß, vom rasch errafften Abenteuer in Heide, Wald, Garten und Haus. Immer wieder klingt das derbe Liebeserlebnis des Großvaters nach, wenn der junkerliche Liebhaber sich mit einer Landdirne vergnügt, so in dem „Gewitter" mit einer Kuhmagd, oder in dem „Geheimnis" mit dem Mädchen aus der Waldhütte. Es kann aber auch eine Komtesse sein, falls sie nur so wenig zimperlich und so naturhaft ist wie die Bauerndirne („Hochzeitsreise").

An Arno Holz hat Liliencron einmal geschrieben, er kümmere sich nicht um „Literatur". Aber er setzt hinzu: „soviel es angänglich." Es gehört zu der Tragik seines Lebens, daß er, der Naturdichter, sich um des lieben Brotes willen sehr viel um Literatur kümmern, sogar in literarischen Tingeltangels seine Gedichte vorlesen mußte. Auch seine Lyrik weiß von den Leiden des Literatenlebens zu berichten. Denn die typische Dichtervorstellung des Naturalismus deckt sich nicht mehr mit der des Realismus. Hat der realistische Dichter den Anschluß an das bürgerliche Berufsleben gefunden, so klaffen Dichtertum und bürgerliche Welt nun wieder auseinander. Aber es ist nicht der Gegensatz zwischen der Unendlichkeit des Ideals und der Enge der Wirklichkeit, wie bei dem romantischen Dichter. Es ist nicht das

flammende Kainsmal wühlender Leidenschaft, wie es bei Freiligrath Grabbe auf der Stirne trägt, oder politischer Verfemung, wie es Herwegh und Freiligrath trugen, sondern der Gegensatz hat sich am Schlusse des Jahrhunderts in materialistischer Zeit materialisiert. Er ist zur zornigen Klage über Mißachtung und, weil der Verdienst fehlt, über Not und Hunger geworden. Krankhafte Selbstüberschätzung, anmaßender Anspruch an den Geldbeutel der andern und Verbitterung über getäuschte Hoffnung haben diese rein wirtschaftliche Auffassung des Dichters geschaffen. Der Dichter bei Liliencron ist der Paria der Gesellschaft, der nach seiner eigenen Schätzung der Brahmane sein sollte. Des Dichters ganzer Haß gegen die „Philister" ließe sich mit einer handvoll Goldstücken oder Bankscheinen löschen. Das Publikum staunt ihn an, wo er durch die Straßen geht („Das Wundertier"):

Und wo er hinlenkt seinen Schritt,
Da drehn sich alle Köpfe mit,
Die Zeigefinger stoßen: seht,
So schaut er aus, der „Reimpoet".

Aber es ist nicht Anerkennung und Ehrfurcht, es ist bloße Neugier und Schadenfreude. Ein Bourgeois raunt seinem Nachbar zu:

Der Narr ist's in Germania.

Und der Narr muß hungern. Wenn in der Christnacht der Wagen vollbepackt mit milden Gaben durch die Straßen zieht und die Ärmsten ihre Geschenke erhalten, fährt er am Häuschen des Dichters vorüber („Der Brotwagen"). In „Dichterlos in Kamtschatka" heißt es darum:

Geduld, Poet, und nicht gemuckst!
So heißt die Pille, die du schluckst.

Entsagung, in der Ecke stehn,
Von jedem Laffen falsch gesehn.

Dein Volk, wenn dich Diät geplagt,
Hat dir, wie stets, das Brot versagt...

Und so verfolgt ihn das Unglück bis über den Tod hinaus:

Durch die Straßen schwimmt ein Sarg:
Ein versoffner Eckensteher,
Kuhhirt oder Orgeldreher?
Diesmal nur ein Dichterherr.
Und warum auch das Geplärr?
Rasch ins Loch den schwarzen Kasten;
Selbst ein Lorbeerblatt am Grab
Darf die Truhe nicht belasten.

Wer, wie Liliencron, vor allem Handelnder und sinnlich Genießender ist, dem hat die Natur an sich als dichterischer Stoff nicht viel zu sagen. Wohl hat Liliencron die Heide geschildert in „Heidebildern", aber sie hängen an der gleichen Wand wie die Heidebilder der Droste oder Theodor Storms. Äußere Eindrücke werden

in bildhaft komponierten Gedichten scharf und genau wiedergegeben. Wo die sinnliche Wirklichkeit erschöpft ist, gleitet dem Dichter die Feder aus der Hand. Sein seelischer Gehalt ist zu gering oder zu konventionell, um dem an sich toten Körper der Natur den lebendigen Odem einzuhauchen. Die Heidebilder schließen mit der bezeichnenden Gebärde des Schweigens:

Tiefeinsamkeit, es schlingt um deine Pforte
Die Erika das rote Band.
Von Menschen leer, was braucht es noch der Worte,
Sei mir gegrüßt, du stilles Land.

Wo die Natur für Liliencron nicht äußere Bildlichkeit sein kann, ist sie Hintergrund menschlichen oder tierischen Geschehens. So in dem „Heidebrand", der schauerlichen Erzählung von der achtzigjährigen Mutter, die aus Rache ihre Hütte angezündet hat, weil der Sohn sie verstoßen.

Bewegtes Menschenleben — so kann man Liliencrons Stoff allgemein bezeichnen. In seinen Gedichten überwiegen die Genreszenen. Handelnd und genießend greift er ins breite Gewühl des Volkslebens. Wie er als Liebender nicht wählerisch ist, so auch nicht als Dichtender. In Hof, Adelsgesellschaft, Großstadt und Bauerndorf, in Salon und Kuhstall ist er heimisch. Vergangenheit und Gegenwart, Sage und Zeitungsnotiz über ein modernes Straßenereignis — alles ist ihm recht zur Darstellung. Neben der prachtvollen historischen Ballade „Pidder Lüng" steht ein Stück moderner Detektiv- und Verbrecherromantik, „Die Falschmünzer". Es scheint in der Tat, als ob die Wirklichkeit in ihrem ganzen Stoffkreis durch tausend Poren in diese Persönlichkeit eingedrungen sei, durch tausend Poren aus seinen Gedichten wieder ausströme.

Und doch darf man sich nicht täuschen. Das Meiste ist Stoff geblieben. Der geistige Gehalt des Dichters bestimmt Wert und Form seines Werkes. Bei Liliencron aber ist er gering. Alles bleibt an der Oberfläche des sinnlichen Eindrucks. Nirgends ein Untertauchen in die dunklen Gründe des Seelenlebens. Dazu bliebe ja dem ewig Bewegten gar nicht die Zeit. So ist auch die Skala seiner Gefühlstöne sehr beschränkt. Die Hurrastimmung des kecken und derb zugreifenden Draufgängers überwiegt. Dazu kommt, als Rückschlag des Enttäuschten, die zornige Anklage. Seltener findet er elegische Töne. Sein Humor, auf den er sich etwas zugute getan hat, ist, wie etwa „Die Hochzeitsreise" zeigt, nach dem Stoff derbe Situationskomik und nach der Form Wortspielerei und gemachte Lustigkeit.

In ein paar Versen, die den Titel tragen „Den Naturalisten", bekennt er, ein echter Dichter sei immer als Naturalist geboren. Daß er nicht ein „roher Bursche" bleibe, verhüte neben dem Humor „die feinste Künstlerhand".

Seine Gedichte lassen die Künstlerhand nur zum Teil erkennen.

Sie können nach ihrem Stil etwa in drei Gruppen geschieden werden. In den Gedichten der ersten Gruppe bewegt er sich auf dem alten Geleise. Ein Stück Wirklichkeit erscheint zur Erinnerung oder Sehnsucht vergeistigt und durch das überströmende Gefühl beseelt. Dahin gehört „Der Maibaum". Auch die „Liebesnacht", die so lautet:

Nun löſ' ich ſanft die lieben Hände,
Die du mir um den Hals gelegt,
Daß ich in deinen Augen finde,
Was dir das kleine Herz bewegt.

O ſieh die Nacht, die wundervolle,
In ferne Länder zog der Tag.
Der Birke Ziſchellaub verſtummte,
Sie horcht dem Nachtigallenſchlag.

Der weiße Schlehdorn uns zu Häupten;
Es iſt die liebſte Blüte mir;
Trenn' ab ein Zweiglein, eh wir ſcheiden,
Zu dein und meines Hutes Zier.

Laß, Mädchen, uns die Nacht genießen!
Allein gehört ſie mir und dir.
Die Blüte will ich aufbewahren
An dieſe Frühlingsſtunde hier.

Das könnte etwa Storm gedichtet haben; nur daß er die Wörter noch feiner gewählt und nicht von dem „kleinen" Herzen und dem „Ziſchellaub" geſungen hätte. In dem „kleinen" Herzen gibt ſich der Schwerenöter, in dem „Ziſchellaub" der Impreſſioniſt Liliencron zu erkennen. Und die Schlußſtrophe, in der der Genießende ſein Recht heiſcht, hätte Storm wohl weggelaſſen; das Gedicht wäre reiner und innerlich geſchloſſener geworden.

Die Gedichte der zweiten Gruppe ſind im vergröberten Heineſchen Feuilletonſtil geſchrieben: derb, keck hingeworfen, forciert, mit Ausdrücken der Umgangsſprache geſpickt, gelegentlich hahnebüchen. Saloppe Reporterlyrik mit Modeausdrücken in Anführungszeichen und greller Interpunktion. Mit lyriſcher Kunſt haben dieſe Gedichte nichts mehr zu tun. Zwei Strophen aus den „Falſchmünzern" mögen dieſen Stil veranſchaulichen:

Klingt ein Miniſtrantenglöckchen?
Klingling, das geheime Zeichen,
Gleich wird ſanft die Türe weichen:
Kommt geſchniegelt und gebügelt,
Tritt ein Herr, verſtandgezügelt,
In die Werkſtatt, hochgereckt.
He, „Monocle und Glas Sekt."

Achtung! Grandſeigneursallüren.
Tadellos ſitzt Rock und Weſte,
Ein Miniſter jede Geſte.
Handſchuh „prima". Der Zilinder
Iſt allein ſchon Goldſackfinder.
Und die „feinfein" Pantalons,
Damals Mode: mit Galons.

Am intereſſanteſten, und ſie allein perſönliche liliencronſche Kunſt, ſind die Gedichte der dritten Gruppe, die eigentlich impreſſioniſtiſche Lyrik.

Liliencrons ganze Natur drängte zum Eindrucksſtil. Als er, lange bevor er Schriftſteller war, ſein Kriegstagebuch ſchrieb, reihten ſich ihm die Sätze von ſelber impreſſioniſtiſch aneinander. In lebenſprühendem Tempo gab er, was ſeine Sinne wahrgenommen. So mußte er auch als Lyriker Impreſſioniſt werden. Das lyriſche Erlebnis quillt in ſeinen eigenſten Gedichten nicht aus dem dunkeln Grunde der träumenden Seele; es entſteht auf der Netzhaut, auf dem Trommelfell, auf den letzten Nervenfaſern des Geſchmacks-, Geruchs-

und Tastorgans. Nicht auf Begriffe geht er aus, sondern auf Anschauungen, nicht auf Linien, sondern auf Farben. Wir sollen zuerst sehen, hören usw., und erst in zweiter Linie fühlen, und erst ganz zuletzt, wenn es denn doch nicht vermieden werden kann, denken. Wie in der Ehebruchsgeschichte „Ein Geheimnis" die betrogene Frau sich nachts, nach der Heimkehr des Mannes vom Besuche bei seinem unehlichen Söhnchen, an das Lager des Schlafenden setzt, schildert uns der Dichter nicht etwa ihr Inneres, Angst, Kummer, Eifersucht, Zorn, sondern nur das Äußere, wie sie den Mann beobachtet. Er faßt dessen Atmen nicht zum Begriff zusammen, etwa: Sie sah ihn atmen, sondern er läßt uns die einzelnen Atemzüge körperlich spüren:

In gleichem Tonfall, langsam jedes Wort,
Spricht sie zu ihm, des Brust sich hebt und senkt
Und hebt und senkt, hebt, senkt, und hebt und senkt.

Er ahmt zu Beginn des Gedichtes „Einmarsch in die Stadt Pfahlburg" den Hornruf der Nachtwächter nach:

Tä tätätätä tä,
Bä, bäbäbäbä bä.

Er läßt in dem Gedicht „Der Blitzzug" aus dem Geräusch der unaufhaltsam und gleichförmig rollenden Räder des Zuges das Gefühl des hastigen Vorwärtskommens durch Aneinanderreihung von „fort" entstehen:

Fortfortfort Fortfortfort drehn sich die Räder
Rasend dahin auf dem Schienengeäder —

und deutet dann wieder das Geräusch der rollenden Räder und des rhythmisch ratternden Zuges um in den Angstschrei der Reisenden („Ein andrer Zug fährt schräg hinein") in der Zeile:

Halthalthalthalthalthalthalthaltein.

Er reiht Haupt- und Zeitwörter als Träger der Anschauungen fast unvermittelt aneinander, wie in der Schlußstrophe dieses Gedichtes, die das Gemälde der Wirkung des Zugszusammenstoßes gibt:

Folgenden Tags, unter Trümmern verloren,
Finden sich zwischen verkohltem Gebein,
Finden sich schuttüberschüttet zwei Sporen,
Brennscheren, Uhren, ein Aktienschein,
Geld, ein Gedichtbuch: „Seraphische Töne",
Ringe, ein Notenblatt: „Meiner Kamöne",
Endlich ein Püppchen, im Bettchen verbrannt,
Dem war ein Eselchen vorgespannt.

In Vergleichen entscheidet die äußere Bildbedeutung, nicht der inhaltliche Sinn der verglichenen Gegenstände. Wenn es in dem Gedicht „Auf einem Bahnhof" heißt: „Der neue Mond schob wie ein Komma sich Just zwischen zwei bepackte Güterwagen", so ist das Tertium comparationis nicht die logische Satzunterscheidung des Kommas, sondern seine optische Stellung zwischen zwei Sätzen.

Der Rhythmus hat fast ausschließlich charakteristische, selten musikalisch-melodische Gestaltung. Er muß mithelfen, die einzelnen Empfindungen (als Sinnesanschauungen und als Gefühle) scharf herauszuarbeiten. Der Anfang der Schilderung des Leichenzuges Kaiser Wilhelms I. („In einer Winternacht") lautet:

Viel Tausende haben sich aufgemacht
In stürmischer, schneeiger Winternacht.
Die Menge staut sich, steht Fuß an Fuß,
Dem Kaiser zu danken mit letztem Gruß.

Plötzlich am Schloß zwei Flammen wie Schlangen,
Vom Dom her wimmert ein Glockenbangen,
Bald dröhnt es gleichmäßig, ohn' Unterlaß
In grausamem Takt, in furchtbarem Baß.
Und wo sich die Massen zusammengeschoben,
Über die Köpfe schwimmt, hoch erhoben,
Ein roter Sarg, so tränenschwer,
Ein Troß von Königen hinterher.
Wie die Wolken erschrocken hasten,
Der Wind packt: halt, halt! des Bahrtuchs Quasten ...

Gelegentlich schärft sich, mit Hilfe von Reim und Syntax, die charakterisierende Kraft des Rhythmus zur Karikatur, so in dem „Handkuß", wo der Gegensatz zwischen der gemessenen Geschäftigkeit der Bedienten, die sich im abgezirkelten Hofzeremoniell bewegen, und der vornehm-hingegossenen Eleganz der Lady durch den Wechsel von vier Versen mit gehacktem und abgeschnittenem und einem Verse mit schleifendem Rhythmus versinnlicht wird:

Viere lang,
Zum Empfang,
Vorne Jean,
Elegant,
Fährt meine süße Lady.

Schilderhaus,
Wache raus.
Schloßportal,
Und im Saal
Steht meine süße Lady.

Der Bau der Gedichte strebt zum Bildhaften. Ganze Gedichte sind als Gemälde komponiert, so „Der Viererzug":

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
Alles das von der Sonne beschienen
So hell, so hell.

Man sieht: das Transitorische der dichterischen Sprache ist völlig aufgehoben zugunsten des Gleichzeitigen des malerischen Stiles. Fast lauter Gesichts- und Gehörsempfindungen sind in den Rahmen eines Bildes gespannt; nur „wichtigen" und „Genüge" weisen auf etwas Geistiges hin. Die erste Strophe malt den eigentlichen Bildgegenstand, das Gefährt, die zweite den Landschaftshintergrund. Der halb

drängende, halb anhaltende Rhythmus gibt die Empfindung des Fahrens durch die sommerstille Landschaft wieder. Die Reimstellung (aabc, ddbc) schließt rahmenartig das ganze Bild zusammen. Der Dichter gibt genau soviel wie ein Maler: nur das Bild. Von den inneren Beziehungen zwischen den beiden Fahrenden, dem Menschlich-Seelischen, sagt er nichts. Das können wir erraten oder nicht erraten. Aber eigentlich, da der Maler noch das Mittel hat, es durch Haltung, Gesichtsausdruck usw. anzudeuten, so gibt uns der impressionistische Dichter weniger. Der Maler stellt Seelenwerte durch das Symbol der Farbe dar, der Dichter, der sich mit den bloß vorgestellten Eindrücken behelfen muß, bleibt im Äußeren und Äußerlichen stecken.

Nichts zeigt dies schärfer als Liliencrons impressionistisches Virtuosenstück: „Die Musik kommt". Ein großer Rezitator, wie Emil Milan, konnte durch den Vortrag des Gedichtes wirklich die Illusion einer vorbeiziehenden Wachtparade erwecken mit Beckenschlag, Bombardon, Pikkolo und den andern Instrumenten der Regimentsmusik, mit Hauptmann, Leutnants, Grenadieren und Mädchen. Aber was bleibt als seelischer Gehalt übrig, wenn das Gedicht verrauscht ist? Der Dichter sagt es selber:

Zog da ein bunter Schmetterling,
Tschingtsching, bum, um die Ecke?

Ein flimmerndes Bild, ein verhallender Klang, eine flüchtige Süßigkeit auf der Zunge. Der Geist bleibt leer und das Gefühl entschwindet bald. Es gilt auch für die ästhetische Wirkung der Lyrik, daß die besten Gedichte aus dem Versagen und nicht aus der Erfüllung entstehen. Das ist es, was der Genießer Liliencron nicht begreifen wollte. Man erinnert sich bei seinem konsequenten Impressionismus an ein Wort Kants: „Gedanken ohne [sinnlichen] Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen, d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen, als seine Anschauungen sich verständlich zu machen, d. i. sie unter Begriffe zu bringen."

Die Romantik starb an anschauungsbarer Begrifflichkeit; der naturalistische Impressionismus mußte an inhaltloser Anschaulichkeit zugrunde gehen. Was hat es noch für einen Sinn, Gedichte zu machen, wenn die Lyrik sich gänzlich aus der Seele in die peripherischen Sinnesgebiete des Bewußtseins flüchtet? Warum will sie in dem aussichtslosen Wetteifer um eine nachahmende Wiedergabe von Sinneseindrücken ihren Platz nicht lieber gleich der Maschine abtreten, dem Phonographen und Kinematographen?

Die Einsicht von der würdelosen Mechanisierung der dichterischen Sprache durch den konsequenten Impressionismus ist freilich erst nach dem Schluß des Jahrhunderts durchgedrungen. Erst mußte das Erlebnis des reinen Anschauungsstiles, der bei Liliencron Natur war,

noch zur wissenschaftlichen Theorie versponnen werden. Arno Holz unternahm diese Aufgabe.

Er hatte, nach epigonenhaften Anfängen, 1885 mit seinem Versbande „Buch der Zeit. Lieder eines Modernen" Aufsehen erregt. Es waren freilich so wenig Lieder, wie die „Lieder eines Sünders". Vielmehr der krampfhafte Versuch eines hauptsächlich intellektuell gerichteten Geistes, um jeden Preis „moderne" Lyrik zu machen. Aber der Begriff „modern" wird noch wesentlich stofflich gefaßt. Der Verfasser, der 1863 in Rastenburg (Ostpreußen) geboren wurde und vom zwölften Jahr an in Berlin aufwuchs, bekennt:

Nicht am Waldrand bin ich aufgewachsen
Und kein Naturkind gab mir das Geleit,
Ich seh' die Welt sich drehn um ihre Achsen
Als Kind der Großstadt und der neuen Zeit.
Tagaus, tagein umrollt vom Qualm der Essen,
War's oft mein Herz, das lautauf schlug und schrie,
Und dennoch, dennoch hab' ich nie vergessen
Das goldne Wort: auch dies ist Poesie.

In einem Eingangsgedichte steckt er der neuen Poesie genauer ihre Grenzen ab: Darstellung des Lebens in Kohlengrube und Werkstatt, Fabrik und Eisenbahn, Gefängnis und Spital. Aber auch in alter Romantik darf sie noch schwelgen, wie es die „Lieder eines Modernen" denn auch reichlich tun. Das psychisch Moderne besteht in der Hauptsache in der Gebärde eines welterobernden Kraftmeiertums und verfluchten Kerl-Spielens. Er höhnt auf die Epigonendichter; er ist ein Johannes der Täufer des kommenden Jahrhunderts, ein Winkelried, der die Speere der Alten sich in die Brust gräbt; er wettert „Donner und Doria!" gegen die Modedichter, verflucht die Dressur der Konventionellen und gefällt sich in Hyperbeln und Antithesen. Die Form aber ist Heines saloppe Feuilletonlyrik; nur daß die funkelnden und feingeschliffenen Diamanten Heines zu Glasscherben geworden sind. Im Grunde die lederndste Prosa. Die Poesie, sagt er einmal,

Kehrt nicht nur auf ihrem Gang
In Wälder ein und Wirtshausstuben,
Sie steigt auch in die Kohlengruben
Und setzt sich auf die Hobelbank.

Mit solchen „nicht nur — sondern auch"; „aber" und „denn", „wohl — doch" sind endlose Reihen von Versen gebildet. Ein unversiegbarer Strom von zähen Strophen entquillt der tintengefüllten Feder. Das trockene Klappern einer Häckselmaschine ertönt durch diese Gedichte; denn dieser Dichter kann wohl nach Hebung und Senkung schulmäßig taktierte Wörter aneinanderreihen, aber er kann keine rhythmisch bewegte Lyrik schreiben. Es bleibt alles harter Verstand und spröde Sprachfertigkeit; das schwingende Tönen des Gemüts ist ihm versagt.

Er sah es selber ein. Aber was sein persönlicher Mangel war, bürdete er nun der ganzen Zeit als Schuld auf. Er hatte, ein ausgesprochener Theoretiker und Schulmeister, mit seinem Freunde Johannes Schlaf im Winter 1887/8 die „Papierne Passion" und andere episch-dramatische Studien verfaßt und in ihnen für die Prosa den konsequenten Impressionismus versucht. Die Erzählung „Papa Hamlet" (1889) und das naturalistische Drama „Die Familie Selicke" (1891) waren gefolgt. Auch die Theorie hatte damit den Schritt vom Stoffnaturalismus zum Stilnaturalismus getan, den der Vollblutimpressionist Liliencron aus genialer Natur gewagt. Aber freilich, Liliencron, der unkritische, hatte den Schritt nicht ganz getan. Er hatte sich seine künstlerische Freiheit gewahrt und seinen Impressionismus mit viel altmodischen Formelementen verballhornt. Da galt es reinen Tisch zu machen.

Noch unmittelbar vor Schluß des Jahrhunderts, dessen Entwicklungskurve von romantischer Geistigkeit zu materialistischer Sinnlichkeit sich senkte, 1898 und 1899 gab Arno Holz zwei Hefte Gedichte unter dem Titel „Phantasus" heraus, denen er zu Verteidigung und Angriff, 1899 die Kampfschrift „Revolution der Lyrik" folgen ließ. Mit dem ganzen doktrinären Radikalismus, der Holz eigen ist, war hier allen klanglich-musikalischen Formelementen des lyrischen Gedichtes der Krieg erklärt: dem Reim, der Strophe, dem durchlaufenden Rhythmus. „Wozu noch der Reim?" ruft Holz in der „Revolution", „der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken... Und man soll mir die Reime nennen, die in unsrer Sprache noch nicht gebraucht sind!... Es gehört wirklich kaum „Übung" dazu: hört man heute ein erstes Reimwort, so weiß man in den weitaus meisten Fällen mit tödlicher Sicherheit auch bereits das zweite... Der Tag, wo der Reim in unsre Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde."

Und mit dem Reim die Strophe. Prachtvollste Wirkungen haben jahrhundertelang ungezählte Poeten mit ihr erzielt. Heute aber hat sie sich überlebt. „Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird (!), ein geheimer Leierkasten. Und grade dieser Leierkasten ist es, der endlich raus muß aus unsrer Lyrik."

Und drittens der Rhythmus als gesetzmäßiger Wechsel von Hebung und Senkung. In der bisherigen Lyrik hatte er „nicht nur durch

das gelebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt", sondern es freute ihn „auch noch seine Existenz rein als solche". Es war „Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck" gewesen. Sogar durch die freien Rhythmen Goethes oder Heines (als ob die psychologisch-rhythmisch das Gleiche wären!) hört Holz den „geheimen Leierkasten" hindurch tönen.

An die Stelle der musikalisch-melodischen Form der alten Lyrik soll ein neues charakteristisch-individualisierendes Formprinzip treten. Die Lyrik soll nur noch von einem impressionistischen Rhythmus getragen sein. „Das letzte Geheimnis der von mir in ihrem untersten Fundament bereits angedeuteten Phantasuskomposition", erklärte Holz, „besteht im wesentlichen darin, daß ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege. Wie ich vor meiner Geburt die ganze physische Entwicklung meiner Spezies durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so seit meiner Geburt ihre psychische. Ich war ‚alles' und die Relikte davon liegen ebenso zahlreich wie kunterbunt in mir aufgespeichert. Ein Zufall, und ich bin nicht mehr Arno Holz . . ., sondern ein beliebiges Etwas aus jenem Komplex."

Arno Holz wäre kein Kind seiner Zeit, wenn er nicht, sehr bewußt, die Entstehung seiner neuen Lyrik physiologisch begründete. Aus dem biogenetischen Grundgesetz wird die Zusammensetzung auch der geistigen Persönlichkeit aus der Gesamtheit der durchlaufenen Wesensstufen abgeleitet. Ihre Zerlegung in die verschiedensten Dinge und Zustände schafft dem Lyriker den Stoff zu seinen Gedichten. Nicht gerade eine neue, nur eine neu, d. h. mechanistisch formulierte Auffassung einer Stufe des dichterischen Schaffensprozesses. In einem der Phantasusgedichte „zerlegt" Holz so „verdauungsselig" auf dem Sofa liegend, sein geistiges Ich in folgende Reihe von „früher durchlebten" Wesen: Sonnenstäubchen, Rauchringel, Sonntagnachmittagszigarre, Lachs, Rehrücken, Maraskinoauflauf, Paradies, Lämmchen, Tiger, Löwen, Blümchen, Leierschwänze, Araras, Kolibris, Smaragdwiese, Erardflügel, Klara Schumann, Putten auf Wölkchen, alter Herr im Sternenschlafrock als Dirigent (Gottfried Kellers „Tanzlegendchen"!), Blechschild mit Aufschrift: „Non fumare . . ." Allahtrank. Man sieht, der Verfasser läßt sich von seiner träumenden Phantasie durch ein kunterbuntes Durcheinander von Vorstellungen gängeln. In andern Gedichten bleibt die impressionistische Zerlegung der Persönlichkeit aber doch im Rahmen einer Vorstellungs- und Stimmungseinheit. Zwischen Gräben und grauen Hecken schlendert der Dichter einmal durch den frühen Märzmorgen. Gras, Lachen, Brachland ringsum. Am Horizont eine Weidenreihe. Kein Laut. Sonnenlos, wie der Himmel, das Herz. Plötzlich ein Klang in den Wolken: die erste Lerche.

Für diesen Stoff nun, diese in einzelne Impressionen zerlegte

Vorstellungswelt gilt es die entsprechende lyrische Form zu finden. Holz schafft sie in der sogenannten Mittelachsenpoesie. Jede Vorstellung lebt für sich. Sie schwebt in ihrer eigenen Stimmungsatmosphäre. Aus Vorstellungsinhalt und Stimmungsatmosphäre wächst das rhythmische Ausdrucksgebilde hervor. Seine Form heißt restlose und fein sich anschmiegende Wiedergabe der Stimmung. Es wäre z. B. der Satz: „Der Mond steigt hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf", nach Holz unkünstlerisch, weil bloß referierend. Künstlerisch wird er erst durch Umstellung:

Hinter blühenden Ápfelbaumzweigen
Steigt der Mónd auf.

Das heißt: nun sind die Hauptträger der Anschauung und Stimmung, Apfelbaum und Mond, jeweils auch durch die Stellung in der Mitte als solche künstlerisch gekennzeichnet. Ein Gedicht setzt sich aus einer Reihe solcher durch die einzelnen Vorstellungen bedingten rhythmischen Einzelgebilde zusammen, die nicht mehr dem Gesetz eines bestimmenden Gesamtrhythmus unterworfen sind. Indem jeweils die Hauptträger der Vorstellung und der Stimmung als rhythmische Hochtöne in die Mitte eines Vorstellungskomplexes gerückt oder um die Mitte symmetrisch gestellt und durch den Druck diese rhythmischen Hochtöne zu einer vertikalen Reihe angeordnet werden, entsteht, als künstlerisches Rückgrat des Gedichtes, die rhythmische Mittelachse. So gruppieren sich die Akzente in folgendem Gedicht symmetrisch um die Mittelachse:

Über die Wélt hin ziehen die Wólken.
Grün durch die Wälder
Fließt ihr Licht.
|
Hérz, vergiß!
|
In stiller Sónne
Webt lindernder Záuber,
Unter wèhenden Blúmen blüht tàusend Tróst.
|
Vergiß! Vergiß!
|
Aus fèrnem Grúnd pfeift, hòrch, ein Vógel ...
Er singt sein Lied.
|
Das Lied vom Glück!

Die Druckanordnung ist belanglos. Auch reim- und strophenlose Gedichte hat es schon längst gegeben. Die ganze Frage der Revolution dreht sich um den Rhythmus.

Es ist keine Frage: Arno Holz hat mit seiner lyrischen Revolution auf eine blöde Stelle der epigonenhaften Versdichtung hingewiesen. Er hat den Unterschied zwischen bloßer handwerksmäßiger, erlernbarer Versifikation und innerem künstlerischem Versgefühl aufge-

deckt, den Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus. Der Sinn für diesen Unterschied war durch die lyrische Fingerfertigkeit der Geibelnachahmer verschliffen worden. Der echte Künstler hat ihn stets gehabt. Metrisch-korrekte Verse kann jeder Gebildete schreiben.

Aber nun begeht Holz einen Grundirrtum. Indem er, in seinen und der andern Versen seiner Zeit, nur Metrum gewahrt und den Rhythmus vermißt, vermengt er die beiden und schüttet das Kind mit dem Bad aus. Denn wenn auch Metrum und Rhythmus nicht dasselbe sind, so gibt es doch eher Metrum ohne Rhythmus, als Rhythmus ohne Metrum. Das Wesen des Rhythmus und sein Reiz bestehen in dem spielenden Wechsel zwischen Einzelton und allgemeinem Betonungsgesetz, zwischen Klang und Gehalt, zwischen individueller Freiheit und bindender Regel. Rhythmus ist Wellenspiel: jede Welle gleich wie die andere, und jede verschieden von der andern. Wobei die rhythmische Gestalt bei dem wahren Künstler stets durch das Wellenspiel des vorstellungsbedingten Stimmungslebens und seine seelische Grundhaltung bedingt ist.

Goethe und Lessing und Schiller haben dieselben Blankverse verwendet; aber wie anders tönt der Rhythmus des „Don Carlos" als der der „Iphigenie" oder des „Nathan"!

Auch die sogenannten „freien Rhythmen" Goethes oder Mörikes lassen zwischen allen starken Betonungen der Einzelvorstellung und -empfindung das rhythmische Grundgesetz stets deutlich durchschimmern. Goethes „Prometheus" z. B. ist auf einen andern Grundton gestimmt als „Ganymed", und „Grenzen der Menschheit" auf einen andern als „Wanderers Sturmlied". Indem Holz diesen Grundrhythmus als den „geheimen Leierkasten" aus der Lyrik hinauswirft, zerstört er — theoretisch — ihr wichtigstes Formelement. Seine revolutionären Gedichte sind ganz einfach Prosa, und wo sie es nicht sind, sind sie keine Mittelachsengedichte. Wie herrlich weit hat es die lyrische Kunst damit unter naturalistischer Flagge gebracht! Um 1780 hatte Herder das Sangbare, d. h. das innerlich Rhythmische als das Wesen der Lyrik erkannt. Nun hat der konsequente Impressionismus die künstlerische Form der Lyrik aufgelöst. Dies endgültig und unwiderleglich nachgewiesen zu haben, ist kein kleines Verdienst von Arno Holz, wenn er es auch nicht beabsichtigte. In seiner „Revolution der Lyrik" erscheint der Naturalismus künstlerisch als das, was er weltanschaulich ist: als Selbstaufhebung der Kunst durch Verzicht auf den formenden Geist, als reiner Stoff.

Es gibt nur einen Weg aus dieser Niederung: die Besinnung auf die geistige Kraft der Persönlichkeit als das eigentlich Schöpferische. Rückkehr von intellektualistischer Virtuosität zur Sprache des Gemütes.

Schluß.

Ausblick.

Der Weltkrieg hat die innere Verarmung des deutschen Volkes in grauenvolle Helle gerückt. Vielleicht darf man es schon heute sagen: nicht einmal aus dem Dreißigjährigen Kriege ist es so arm hervorgegangen. Und es hatte doch damals weniger zu verlieren an geistigem Gut als heute. Zwei Menschenalter rücksichtslosester Realpolitik auf allen Gebieten des geistigen und praktischen Lebens haben eine reiche und tiefe Kultur so sehr auszuhöhlen vermocht. Man sieht heute klar, wie es gekommen ist. Bis in die Mitte des Jahrhunderts war das Denken und Schaffen durch Ideen beherrscht, von da an durch Begriffe, d. h. Tatsachen. Der Realismus verpflichtete jeden Schaffenden auf den positiven Tatbestand: den Geschichtschreiber auf die Denkmäler, den Naturforscher auf Beobachtung und Experiment, den Theologen auf das wissenschaftlich erforschte Diesseits, den Ethiker auf das Menschlich-Erreichbare, den Philosophen auf das sinnlich Wahrgenommene, den Künstler auf die Wirklichkeit, den Techniker auf die Konstruktion der Materie, den Industriellen auf ihre Ausbeutung, den Staatsmann auf den Erfolg durch die Macht.

Man darf selbst heute nicht blind sein gegen das Große, was der Realismus überall geschaffen. Aber man muß sich heute klarmachen: die treibenden Kräfte in ihm stammten aus dem alten Idealismus, und der Realismus bot bloß Stoff und Mittel zur Ausführung. So wenig Faust ohne Mephistopheles zu schaffen vermag, so wenig Mephistopheles ohne Faust. Das aber war der verhängnisvolle Irrtum: je länger je mehr suchte man sich ohne Faust zu behelfen. Durch das Zauberwort Organisation hatte man das reiche und bewegliche Leben in eine tote und geregelte Maschine umgeschaffen, die den natürlichen Boden aushöhlte und Fabrikware an Menschen und Gegenständen lieferte.

Von den Künsten hatte die Dichtung als der unmittelbare Ausdruck des fühlenden und denkenden Geistes am schwersten durch die Wirklichkeitsanbetung zu leiden. Ihre großen Taten geschahen in der Mitte des Jahrhunderts oder gehen auf sie zurück; die Auseinandersetzung zwischen Idee und Tatsache, Kraft und Ziel wirkte damals mächtig

befruchtend. Aber je mehr der Kulturwille sich dem Ziele der Herrschaft über die tatsächliche Welt näherte, um so mehr erlahmte seine Tragkraft. Die Epik hatte es weniger zu spüren als das Drama und die Lyrik. Denn jene ist auf den Reichtum positiven Lebens angewiesen, diese leben vom Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal; im Drama erhebt sich der Wille kämpfend aus der Enge und Ohnmacht des Wirklichen in die Weite und Allgewalt des Geistes, in der Lyrik schwebt die Sehnsucht auf der Jakobsleiter der Gefühle von der Erde zum Himmel. Wofür aber will der Wille kämpfen, wohin die Sehnsucht steigen, wenn kein Himmel von Idealen sich über der Erde mehr wölbt, sondern nur noch eine Leere des unendlichen Raumes sie umgähnt? Wo hat jemals ein Dichter Großes geschaffen aus dem Wissen um die Wirklichkeit, ohne den Glauben an das Unbekannte? Henrik Ibsen spricht das ganze Elend aus in seinem „Baumeister Solneß" (1892). Der Baumeister, der dazu berufen war, Kirchen, Weiheſtätten des Geistes, der Anbetung Gottes, zu bauen, sagte sich von Gott los und baute Wohnhäuser für Menschen, Heimstätten der Behaglichkeit, und verlor darob sich selber, seine Kraft und sein Glück. Bestätigt nicht die deutsche Dichtung der Zeit mit erschreckender Offenheit die Wahrheit des bitterernsten Symbols? Eine reiche und zum Teil hochbedeutende Erzählungsliteratur breitete sich, wie eine Kolonie behaglicher Landhäuser, über die Erde hin aus, aber es fehlen Kirchen mit zum Himmel weisenden Türmen — Drama und Lyrik. Die große Zahl damals entstandener Dramen und Gedichte zeigt nur die innere Armut und den Mangel an Stilsinn. Man war sich gar nicht mehr bewußt, was fehlte, nahm — wieviel vermochte der Wille damals in der Technik! — das Wollen für das Können, die technische Fertigkeit des Talentes für die neuschöpferische Naturkraft des Genies, die äußere Gestalt für die innere Form. Die wirklich bedeutenden Dichter der Zeit waren der Lyrik entweder schon von vornherein verloren, Fontane und C. F. Meyer, oder sie versiegte mehr und mehr in ihnen, Storm und G. Keller. Man schwamm ja im Wohlleben, und nur die Not lehrt beten.

Der Naturalismus, mit der Ausschließlichkeit seiner folgerichtigen mechanistisch-physiologischen Weltanschauung, bedeutete das völlige Versagen der Formkraft aus der Leere des geleugneten Geistes. So gab man statt dem dauernden Seelenerlebnis den flüchtigen Sinneneindruck, statt geistgeschaffener künstlerischer Form vom Verstand ersonnene technische Akrobatik. Der reine Impressionismus, am Horizont der Seele angesiedelt, ließ die Lyrik ersterben. Eine Sündflut von Versen ergoß sich über die Erde, aber kein Lied schwebte mehr in den Himmel. Ein tiefes Wort Morgensterns spricht es aus:

Entgöttlichung heißt Entpersönlichung,
Also Weltvergewöhnlichung.

Nichts zeigt eindringlicher, wie schwer es war, sich von dieser materialistischen Seelenverfassung abzulösen und von den Flügeln des lyrischen Ich den schweren Erdenstaub abzuschütteln, als das Beispiel einer so ernsthaft ringenden und kraftvollen Persönlichkeit wie Richard Dehmel (1863—1920). Ein Schüler Nietzsches, wird er nicht müde, den Triumphgesang des Lebens anzustimmen:

Das Leben ist des Lebens Lust!
Hinein, hinein mit blinden Händen,
Du hast noch nie das Ziel gewußt;
Zehntausend Sterne, aller Enden,
Zehntausend Sonnen stehn und spenden
Uns ihre Strahlen in die Brust!

Unaufhörlich preist er des Lebens unerschöpfliche Zeugungs- und Wandlungskraft. In „Venus Regina" erläßt der Dichter, sich in einen um seine tote Gattin trauernden König verwandelnd, den Befehl:

Mein Volk soll fröhlich seine Toten ehren!

So wird die Trauerfeier zum berauschenden Tanz der Lust, in dem nackte Menschen dahinschweben und singen:

Tröstliche Lüste
Halten im Tode Leben verborgen.
Wissen macht Sorgen.
Wenn er sich drückte an meine Brüste,
Wenn er mich küßte,
Wußten wir nichts von gestern und morgen.
Lust ist Verschwenden,
Leben heißt lachen mit blutenden Wunden.

Nietzsches (und Ibsen-Brands) Persönlichkeitskultur vernimmt man, wenn Dehmel seinem Sohne zuruft: „Sei du, sei du!" und wenn er ihn dem Gebot der Pflicht trotzen heißt. Das Lebendig-Sinnliche im Individuellen steht ihm höher als das Geistig-Sittliche im Allgemeinen. Aber bei Dehmel strömt der Wille zum Leben nicht aus dem Selbstüberwindungstrieb einer im Innersten erschöpften und kranken Seele, wie bei Nietzsche, sondern aus dem Überdrang einer sinnlichen Natur. Liebe ist ihm die Lockkraft und das Geheimnis des Lebens:

Ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
Auf allen kam die Liebe mir entgegen,

so singt er in „Weib und Welt". Seine Titel schreien die Liebesinbrunst in die Welt: Erlösungen (1891); Aber die Liebe (1893); Weib und Welt (1896); Verwandlungen der Venus (1907). Die Liebe ist ihm nicht Ziel der reinen Sehnsucht wie für Hölderlin. Sie ist ihm nicht sinnlich-geistreiches Spiel, wie für Heine. Es ist etwas Pathetisch-Orgiastisches in seiner Lobpreisung der Liebe. Man fühlt sich an die Mysterienkulte des spätheidnischen Orients erinnert. Man sieht Leiber ekstatisch zucken und taumeln, Glieder sich verschlingen, man hört wilde Schreie der Lust und riecht schwüle Dünste. Und

schließlich scheint das geheimnisvolle Tor des Lebensrätsels erschlossen in der Umarmung von Mann und Weib. So stark ist das Interesse des Dichters an der Liebe als Problem und als Lebenstatsache, daß er in den „Verwandlungen der Venus" sie fast wissenschaftlich-erschöpfend und darum etwas pedantisch in etwa dreißig verschiedenen Formen besingt: als Anadyomene und Primitiva, als Pandemos und Socia, als Creatrix und Urania usw.

Soweit ist Dehmel ganz Naturalist, befangen in der physiologischen Weltanschauung des Materialismus. Aber schon die orgiastische Inbrunst seines Liebesevangeliums zeigt, daß die Liebe ihm nicht nur, wie den gewöhnlichen Naturalisten, physischer Trieb und körperliche Funktion ist. Es betet den Körper nicht an, wer in ihm nicht das Gefäß eines Höheren, Allgemeinen sieht. So wird ihm die Liebe „Das Trübe", ein metaphysischer Grundwert mit polarer Auswirkungskraft: egoistisch-sinnlich Fremdes an sich raffend und es vergewaltigend; sozial-geistig sein Ich hingebend und in Güte hinschmelzend. Am tiefsten vielleicht hat er diese Zwienatur der Liebe an der Persönlichkeit Christi gedeutet in „Gethsemane". Liebe ist der Inbegriff von Christi Wesen und Wirken gewesen; aber in Hingebung und Kampf hat sie sich gespalten, „Höre," betet er zu Gott:

höre, Geist der Wahrheit,
Meinen Zwiespalt, meine dunkle Schuld:
Der ich wandelte in Kampf und Starrheit,
Liebe lehrt' ich und Geduld.

Ach! ein Baum, der Licht gab, wollt' ich leben,
Übermächtig der Natur;
Nur mein Glaube war mir Leben.
Ach, sie sahn nicht auf mein Streben,
Sahn die Tat, des Baumes Schatten nur. — —

Wehe, wehe, Geist der Liebe,
Voller Reinheit schwebst du, klar und hoch;
Doch dein Pfad ist Nacht und kalt und trübe,
Und mich kettete die Erde doch!
Schwerter stieß ich in die weichsten Herzen:
Allen wollt' ich liebend glühn,
Aber meiner Mutter mach' ich Schmerzen
Und mit sehnsuchtwundem Herzen
Weint um mich die Magdalenerin.

So konnte aus der irdischen Form der einen Liebe, dem eifernden Kämpferwillen, der Verräter, Judas, hervorbrechen, und nun in Gethsemane tritt er heischend vor ihn: soll der irdische Kämpfer, soll der himmlische Dulder siegen? Judas spricht:

Wähle, Freund! Hier Todeskelch, hier Schwert.

Die himmlische Liebe führt zur Selbstvernichtung, die irdische zur Hinmordung Tausender. Und die himmlische singt:

Nicht wie Ich will, Vater,
Geist der Welt, der alle Seelen speist,

Allen Fleisches Schöpfer und Berater,
Du des Lebens, du des Todes Vater,
Deiner Hand befehl' ich meinen Geist!

Die Glut des Glaubens hat die Liebe nach Golgatha geführt; Christus läßt sich als König der Juden verhöhnen und ans Kreuz schlagen, um als König der Welt wieder aufzuerstehen.

Hier öffnet sich doch wohl der Weg in Dehmels soziale Lyrik. In dem Gedicht „Der befreite Prometheus", das zuerst in der Sammlung „Erlösungen" erschien, ist Prometheus von Zeus gefesselt worden, weil er aus Liebe zu den Menschen gefrevelt. Seiner Bande ledig, wandert er über die Erde, um die Liebe zu finden. Aber statt ihrer findet er Habgier in Hütten und Burgen, und selbst der Priester weist ihn ohne Gabe von der Schwelle. War sein Opfer umsonst? Da sieht er, am Meeresufer stehend, wie ein Mensch seinen Todfeind aus den Wellen rettet. Da stürzt er in die Knie und dankt Gott: er hat eine Tat selbstbezwingender Liebe gesehen. Er kann selber wieder lieben und leben. Auf diesem Boden stehen Gedichte wie „Die Magd", „Zu eng", „Der Arbeitsmann" und andere Schilderungen aus dem Leben des Proletariates.

Aber bedeutet nun, ähnlich wie bei Hebbel, die Polarität dieser seelischen Veranlagung und geistigen Einstellung nicht eher dramatische Spannung als lyrische Gefühlskraft? Man darf es vielleicht als das Tragische in Dehmels künstlerischer Persönlichkeit bezeichnen, daß es ihm, bei unbedingter psychischer Veranlagung zum Drama, versagt geblieben ist, sein Tiefstes als Dramatiker auszusprechen. Er ist auch darin ein Jünger des philosophischen Impressionisten Nietzsche, daß seine geistige Energie nicht als die gesammelte Triebkraft eines stürzenden Stromes zur Bewegung einer dramatischen Handlung auszureichen scheint, sondern daß sein ringender Wille in die Kraftatome von Impressionen, lyrischen Aphorismen, Kleinbildern, Exklamationen zerstäuben muß. Oft gelangt die kleine Momentimpression zu starker Gefühlswirkung, z. B. in „Durch die Nacht":

Und immer du, dies dunkle Du,
Und durch die Nacht dies hohle Sausen;
Die Telegraphendrähte brausen,
Ich schreite meiner Heimat zu.

Und Schritt für Schritt dies dunkle Du,
Es scheint von Pol zu Pol zu sausen;
Und tausend Worte hör' ich brausen
Und schreite stumm der Heimat zu.

Aber auch ihm unterläuft wie seinem Freunde Liliencron der Grundirrtum des lyrischen Impressionismus: die Schilderung des sinnlichen Eindrucks für die Gestaltung des Gefühls zu nehmen. Statt zu ergreifen, erregt er nur kühl-intellektuelles Interesse, statt Form gibt er Stoff. Vor allem wo er zum längeren Gedichte ausholt,

sehen wir oft Intellekt und Sinnlichkeit getrennte Wege schreiten, er reiht farbige Steinchen an den Glasfaden der Reflexion. Darum ist ihm Stil im eigentlichen Sinne versagt. Mitten in das gesteigerte Pathos des Gedanken- und Gefühlsschwunges hinein kann er banalste Ausdrücke individuellen Lebens hineinwerfen, wie etwa am Schlusse der Elegie „Drei Ringe". Die Erzählung von drei Ringen als Symbolen dreier Treubrüche läßt er auslaufen in ein Bekenntnis seiner Lebensanschauung, entrückt das Individuell-Wirkliche also ins Geistig-Typische. Dann aber unterbricht er den Strom des Geistigen doch wieder durch den Hinweis aufs Individuelle, auf die drei Ringe, und schleudert mitten in die Ekstase ein unsäglich banales: „wie war es doch?" hinein:

Ich sehe die Krone, die eine, steigen
— Ihr Ringe, drei Ringe, wie war es doch? —
Die Krone steigen, die Krone sinken,
Wie eine Sonne sinken, winken:
Mir nach! nichts ist vergebens!
Fest steht mein flammendes Gebot:
Aus Abendrot wächst Morgenrot!

Von seiner Lyrik als Ganzem bleibt eine zwiespältige Wirkung. Man staunt die Kraft des Willens, die Glut der Leidenschaft an, aber es tönt in ihr nicht die singende Melodie einer sich selber durch Sturm und Gewölk des Irdischen tragenden Seele.

So lehrt gerade dieser begabteste Lyriker des Naturalismus: es gibt keine Lyrik auf diesem Boden, weil es keinen Stil gibt. Stil ist der einheitliche Ausdruck einer lebendigen Persönlichkeit als geistiger Kraft. Der Naturalismus aber trägt sich mit dem Wahn, die positive Wirklichkeit unmittelbar ins Dichtwerk überleiten zu können, und weiß nicht, daß es für den Künstler nur eine von seiner Persönlichkeit erschaffene Wirklichkeit gibt.

Der große Krieg hat das Weltbild, das die Realkultur des 19. Jahrhunderts geschaffen, in seinen materiellen und politischen Werten zertrümmert. Der Krieg ist aber nicht Ursache des Zusammenbruches, sondern nur die gewaltigste und gewalttätigste Funktion eines geschichtlichen Prozesses gewesen, der lange vor seinem Ausbruch eingesetzt hatte: der innern Selbstzersetzung des positivistischen Kultursystems. Die ersten Anzeichen des geistigen Zerfalls sieht man schon in naturalistischer Zeit, etwa bei Hermann Conradi. Solange der Materialismus noch Reste des alten Idealismus, wenn auch als Bannware, mit sich führte, vermochte er sich zu halten; wie man auch sie über Bord warf und nur die geistlose Materie anbetete, schlug das hohle Fahrzeug um. Aber erst nach Beginn des neuen Jahrhunderts beginnt man ernstlicher die Folgen der materialistischen Weltanschauung für die Kunst — die trostlose Verarmung der Seele, die öde Langeweile der Form — zu erwägen. Erst

da wird man sich bewußt, daß man zuerst das Weltbild des 19. Jahrhunderts zertrümmern muß, ehe die Kunst wieder neue Wege und Ziele findet. Es war im Jahre 1901, daß der Maler Julien-Auguste Hervé im Pariser Salon der Unabhängigen acht Bilder unter dem Titel „Expressionismus" ausstellte. Der Name, in wirksamem Gegensatz gegen den damals noch allmächtigen Impressionismus geprägt, war doch ein höchst unglücklicher Griff; denn wenn Impressionismus oder „Eindrucksstil" das sagt, was der Begriff psychologisch und ästhetisch bedeutet, so ist im Grunde das Wort Expressionismus oder Ausdrucksstil als solches leer, weil zu allgemein: denn letzten Endes ist aller Stil Ausdruck. Es sei denn, man wolle damit eine Richtung bezeichnen, die nur Ausdruck ohne Inhalt, Gebärdensprache ohne Seele, Linie und Fläche ohne Sinn, Ton ohne Gefühl ist. Wie denn auch tatsächlich extremste Vertreter dieser Manier in Dichtung, bildender Kunst und Musik derartige Erzeugnisse hervorgebracht haben — Totgeburten, wie alles rein Intellektuelle und Extreme in der Kunst.

Wer aber selber nicht so sehr Expressionist im äußeren Sinn ist, daß er nur auf die Gebärde sieht und das Wort hört, wer auf das Rinnen der unterirdischen Wasser des Lebens lauschen mag, kann doch in der neuen Richtung etwas Tieferes, Innerliches vernehmen: die Sehnsucht nach neuen geistigen Werten. Expressionismus, wo er lebendig sein soll, kann nur Idealismus sein.

Der Grundgedanke der expressionistischen Weltanschauung ist durchaus idealistisch. Er stellt dem „objektiven", von allem Persönlichkeitsbewußtsein losgelösten Weltbild des Materialismus eine neue Auffassung der Welt gegenüber: die Wirklichkeit besteht für den Künstler nicht aus sich und für sich selbst, sie besteht für ihn nur als Erlebnis seines sinnlich-geistigen Ich. Die Persönlichkeit wird wieder aus der Verbannung zurückgeholt und in den Nabel der Welt gesetzt als der nährende Quell der künstlerischen Form. Es gibt nicht die Wirklichkeit, wie sie die „exakte" Wissenschaft von der Natur lehrt und wie sie der naturalistische Dichter mit eifrigem Bemühen abschreibt — aus dem Buche der Wissenschaft, statt aus dem Leben! —, sondern es gibt nur meine, deine, seine Wirklichkeit. Wenn das naturalistische Kunstwerk uns so öde, äußerlich und tot anmutet, so ist es, weil es die Wirklichkeit und Wirksamkeit der wissenschaftlichen Konvention darstellt. Lebendig und wirksam kann das Werk werden, wenn es wieder aus den Tiefen der erlebenden Einzelseele steigt.

Gewiß war ursprünglich auch das Wirklichkeitsbild des Realismus Erlebnis. Aber es ward mehr und mehr und zuletzt ausschließlich Erfahrung der Sinne ohne Geistesgehalt. Es liegt im Wesen der geschichtlichen Entwicklung, die stets Auseinandersetzung zwischen Gestern und Morgen ist, daß das neue Weltbild als Erlebnis des Geistes entsteht. Der Künstler, der nicht nach dem Umfang, extensiv

die Unendlichkeit der Welt in den Rahmen seiner Seele spannen kann, nimmt sie wenigstens ihrem Sinn nach, intensiv in sich auf, wandelt sie in seelischen Gehalt um, deutet sie, und das Bild, das er von ihr schafft, steigt als Abstraktion aus seinem Ich hervor. Nicht mehr sinnliche Anschaulichkeit ist das Lob, nach dem er nun auslangt, denn er weiß: alle Anschauung bleibt äußerlich, wenn sie auf der Netzhaut haften bleibt. Höchstes und einziges Ziel ist nun die geistige Anschauung, die Darstellung des aus dem Selbstbewußtsein der Seele stammenden Gefühlserlebnisses. Der Stoff wird nicht mehr draußen gesucht; drinnen muß er erblühn. Schon für Giordano Bruno und Leibniz war die Seele ein Spiegelbild des Alls. Die alte Wahrheit wird aufs neue gefunden. Wo der Naturalist sich mit einem „Winkel der Natur" begnügen muß, weil er den Begriff Wirklichkeit allzu stofflich faßt, da kann der Expressionist, in dessen Gehirn die Gedanken leicht beieinander wohnen, die ganze Welt aus seinem fühlenden und denkenden Ich gebären und den Kosmos im Symbol seines Werkes darstellen. Er ist der Faust, dessen körperliches Auge erblindet, dessen geistiges aufgeht, um die ganze Schönheit der Welt als sinnvolle Ordnung göttlicher Gedanken in sich aufzunehmen und die himmlischen Stufenreihen der Engel und Heiligen entzückt zu schauen. In seiner Seele summt der Chorus mysticus: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

Wohl mag dem rein realistisch Gerichteten diese expressionistische Weltauffassung als eine Zersetzung der Wirklichkeit erscheinen; aber doch nur einer vermeintlichen Wirklichkeit, die einzig in der Hypothese einer positivistischen Wissenschaft und für den durch sie hypnotisierten Gemeinverstand dagewesen war. Und gewiß ist auch mancher expressionistische Maler und Dichter über die Phase der Zertrümmerung des realistischen Sinnenweltbildes nicht hinausgekommen und emporgestiegen zum innerlichen Wiederaufbau der Welt aus der Gedanken- und Gefühlseinheit des Ich. Es gibt auch in der Dichtung Futuristen und Kubisten und Gedichte, die wie futuristische Gemälde anmuten. Statt eines organisch aufgebauten Madonnenbildes bieten sie uns verlorene Stücke einer Madonna, eine Profillinie irgendwo, und irgendwo eine Hand, ein Gewandstück, eine Schulter, ein Busentuch, ein Auge, nichts an seinem natürlichen Orte, Desorganisation, ein Gewirr von rätselhaften Überschneidungen, zwischen denen hie und da ein Etwas auftaucht, das man erkennen und deuten kann. Man denkt an jene Verse, die „die Kleinen von den Meinen" im Faust sprechen:

Weh! Weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!
Wir tragen
Die Trümmern ins Nichts hinüber,
Und klagen
Über die verlorne Schöne.

Georg Trakl (1887—1914) gehört zu diesen Zerstörern der Welt, weil die Welt in ihm selber zerschlagen war. Weil ihre Schwere seine überzarten Nerven zerriß, wie ein Stein ein Spinngewebe. „Sebastian im Traum" nannte er seine zweite Gedichtsammlung (1915 — die erste, „Gedichte", erschien 1913). Ein Sebastian im Traum ist er in Wahrheit. Seine Seele ist durchlöchert durch zahllose Wunden, aus denen, wie aus klagenden Mündern, der Schmerz über das Leiden der Welt in trüben, traumhaften, dämmernden Weisen sich ergießt. Hauch der Verwesung geht von ihm aus. Wohin der Kranke sein Auge wendet, überall schaut ihm, quälend, trostlos, das Spiegelbild seiner zerfallenden Seele entgegen. „Alles Werdende ist krank," stöhnt er. Überall umschattet ihn der Tod. Sein „rundes" Auge, staunend-entsetzt aufgerissen, weilt auf abendlich trüben, herbstlich trauernden, winterlich kahlen Äckern, dunklen Wäldern, über die aasfressende Raben fliegen. Wie Zwangsvorstellungen einen Geisteskranken ängstigen, so spricht er immer wieder von Kröten, die durchs Gebüsch schleichen, von Ratten, die Leichen benagen, von blutbefleckten Linnen, von Aussätzigen, Sterbenden und Toten. Weit offen stehen Leichenhäuser und Kirchhöfe. Seine Phantasie ist eine Fliege, die sich von verwesendem Fleisch nährt. Es ist geradezu etwas Liebkosendes in der Gebärde seiner Hand, wenn sie mit behutsamen und doch wühlenden Fingern über Leichen und Geschwüre streicht. Wie nahe scheint er mit dieser Liebe zum Häßlichen und Kranken den Naturalisten zu stehen! Und doch, es ist ein ganz anderes seelisches Verhältnis. Zola beschreibt in „Lourdes" die ekelhaften Krankheiten mit der absichtlich fühllosen, wissenschaftlich interessierten Sachlichkeit des Arztes. Die deutschen Naturalisten schildern das Häßliche mit der herausfordernden Geste übertreibender Nachahmer, die nur künstlerisch und künstlich erhitzt, nicht menschlich gerührt sind. Trakl aber liebt das Leiden, indem ihn seine Gräßlichkeit durchschauert. Es ist ihm innerstes Bedürfnis. Er erlebt es in der qualvollen Verzückung, in dem wollüstigen Grauen, womit ein mittelalterlicher Mönch sich blutig peitscht und in seinen Händen Christi Wundmale küßt. Sebastian im Traum.

Was soll er sich grämen ob den Schmerzen des Lebens? Sie sind ja nur leiblich. Sie rühren als Schmerzen nicht an das Innerste seiner Seele. Denn seine Seele ist ganz dem Jenseits hingegeben. So spinnfadendünn ist das Band, das ihn an die sinnliche, in Individuen gestaltete Wirklichkeit knüpft, daß er nirgends mehr Einzeldinge und klare Gestalten sieht. Daß er das Bewußtsein der besondern Persönlichkeit, des geschlossenen Ich verloren hat. Wo sonst der Lyriker unaufhörlich im Liede sein Ich umkreist und etwa ein Richard Dehmel Gedicht um Gedicht mit einem Bekenntnis in der ersten Person eröffnet, wagt sich Trakls Ich zur größten Seltenheit nur aus der Dämmerung des Weltgefühls in die Helle bewußter Persönlichkeit. Lieber

wandelt es sich in ein Du oder taucht unter in einem Wir oder Ihr:

Es ist Schnee gefallen. Nach Mitternacht verläßt du betrunken von purpurnem Wein den dunklen Bezirk der Menschen, die rote Flamme ihres Herdes.

Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin.

Er entpersönlicht sein Ich zum bloßen Gattungsbegriff:

Mutter trug das Kindlein im weißen Mond,
Im Schatten des Nußbaums, uralten Holunders.

Ja, er tilgt die Person als Urheber eines Tuns überhaupt und läßt in Infinitiven, Partizipien oder in Substantiven auf -heit und -ung irgendein Geschehen an uns vorüberziehen:

Wieder wandelnd im alten Park,
O! Stille gelb und roter Blumen.

Denn ihm ist die Seele „ein Fremdes auf Erden". Sie ist wie der Wind, der in Abendbäumen rauscht und zarte Zweige bewegt.

Der Realist, der die Wirklichkeit sich zum logisch organisierten System fester Werte umschafft, hält auch im Kunstwerk auf Geschlossenheit der Bilder und feste innere Fügung. Er baut eine Form, die innen und außen klar und bestimmt ist. Nicht so der Expressionist Trakl. Ihm, dem die Welt zerfallen ist, ist es auch nicht der Mühe wert, den Bau eines festgefügten Gedichtes zu errichten. Seine Seele hebt einfach an zu tönen oder in Bildern zu schimmern. Seine Gedichte gleichen jenen Medusentieren, die in den Tiefen des Meeres prächtig leuchten in phantastischer Gestalt und, an die Luft gebracht, zu einem Klumpen grauer Gallerte zusammenfallen. Sie müssen in der dämmernden Tiefe des Gemüts betrachtet werden:

Geistliche Dämmerung.

Stille begegnet am Saum des Waldes
Ein dunkles Wild;
Am Hügel endet leise der Abendwind,

Verstummt die Klage der Amsel,
Und die sanften Flöten des Herbstes
Schweigen im Rohr.

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel.
Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht.

Das ist offene Form. Wie aus den Wunden des heiligen Sebastian das Blut, so strömt aus ihr das Lebensgefühl in die Weite. Auch die äußere Form ist Weichheit, Fluß, Auflösung. Selten festgefügte Strophen, meist lose Abschnitte, selten regelmäßige Metren, meist flutende Rhythmen, selten Reime. Die Sprache vollends Zerfall.

Einfachst gebaute Hauptsätze lose aneinandergefügt, oft ohne syntaktische Gliederung, nur Hauptwörter zusammengestellt, elliptisch, und die Vorstellungsreihen, wenn das Gefühl ansteigt, sich zu einem Ausruf erhebend:

Gebirge: Schwärze, Schweigen und Schnee.
Rot vom Wald niedersteigt die Jagd;
O, die moosigen Blicke des Wilds.

Stille der Mutter; unter schwarzen Tannen
Öffnen sich die schlafenden Hände,
Wenn verfallen der kalte Mond erscheint.

O, die Geburt der Menschen. . . .

Aber es gilt heute, nicht nur über „die verlorene Schöne" der zerschlagenen Welt zu trauern, es gilt vor allem, sie im Busen wieder aufzubauen. Der Expressionismus wird nur dann mehr als ein verwehendes Modebild sein, wenn es dem Dichter gelingt, jenseits des zertrümmerten Weltbildes des Naturalismus ein neues, selbständiges, von aller materiellen Bedingtheit gelöstes zu schaffen.

Stefan George (geb. 1868) hat diesen Weg beschritten, lange bevor es einen offiziell expressionistischen Stil gab. Von unergründlichem Hasse gegen das „ewig zu verdammende 19. Jahrhundert" erfüllt, das mit seiner Maschinenindustrie und Verkehrsbeschleunigung, seiner politischen und wissenschaftlichen Organisationswut den schaffenden Geist austrieb, zieht er sich vor seiner Zivilisation und der Menge, die sie bestaunt, in die geweihte Stille der Tempelcella der Kunst zurück, um hier als „Priester der Musen den Jungfrauen und Jünglingen noch nie gehörte Lieder" zu singen. Durchaus und mit leidenschaftlicher Bewußtheit schneidet er den nährenden Blutstrom zwischen sich und der materiellen Wirklichkeit des Tages durch und birgt sich in dem Jenseits reiner Geistigkeit. Der Künstler, so führt er einmal aus, kann sich heute nicht mehr auf die herrschenden Allgemeinheiten stützen. Denn diese bestehen nicht mehr „kraft wesenhafter Normen und innrer Nötigungen, sondern durch zufällige Übereinkünfte und wirtschaftliche Bedürfnisse. . . Der Künstler allein, vielleicht auch der berufslose Betrachter, der sich von diesen Allgemeinheiten unabhängig hält, hat noch die Möglichkeit, in einem Reiche zu leben, wo der Geist das oberste Gesetz gibt. Daher seine Absonderung und sein Stolz. . . Heute ist wirklich die Kunst ein Bruch mit der Gesellschaft".

George betont diesen Bruch schon in der äußerlichen Gebärde des Dichters in seiner Stellung zum Publikum. Er kleidet sich in das Hoheprieστergewand des Gottgeweihten. Er bildet einen Kreis von Hierodulen um sich, mit denen er auf geweihten Altären den Göttern von Hellas opfert. Nur ihnen gewährte er lange Zeit Einblick in seine Gesichte und Gedichte. Eine kostbare Zeitschrift, die „Blätter für die Kunst", wurde 1890 für die Gemeinschaft begründet. Ihr

reihte sich das „Jahrbuch für die geistige Bewegung" an (1910–12). Sogar die äußere Erscheinung seiner Werke muß von dem seltsamen Ritual eines feierlichen Kultus zeugen. Große Anfangsbuchstaben werden verschmäht, eine neue Satzteilung mit neuen Zeichen (zwei Punkte nebeneinander, Punkt über der Zeile, kein Komma usw.) und eine neue, zugleich sehr einfache und für den Uneingeweihten schwer lesbare Form von Lettern eingeführt. Es soll künstlich Distanz geschaffen werden gegenüber dem profanum volgus. Lange hörte das Volk draußen aus dem geweihten Tempelbezirk nichts als die geheimnisvolle Kunde von einem priesterlichen Dichter, dessen Gesänge alles überträfen, was heute, und vielleicht je, geschaffen sei. In einer Zeit wildester industriöser Ausbeutung auch der Kunst verschmähte George vornehm alle Volkstümlichkeit. Bis er sich dann doch entschloß, auch weiteren Kreisen den Zutritt zu seinen Werken zu gestatten. Unter ihnen sind bedeutsam: Algabal 1892. Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten 1895. Das Jahr der Seele 1897. Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod 1900. Der siebente Ring 1907. Der Stern des Bundes (2. A. 1914).

Die Gedichte Stefan Georges bedeuten den Gegenpol naturalistischer Wirklichkeitsschilderung. Anschauungen, der Wirklichkeit entstammend, sind so hoch über sie entrückt, in den Äther reiner Geistigkeit gehoben, daß alles Irdisch-Atmosphärische aus ihnen verflogen ist. „Das Erlebnis hat durch die Kunst solche Umformungen erfahren, daß es dem Schöpfer selber unbedeutend wurde und ein Wissen darum für jeden andern eher verwirrt als löst." Alles soll Sinn, Bedeutung, Beziehung sein. Aber aus dem Geiste ist dann eine neue Bildersprache, eine Symbolik geschaffen, die mit ihrem Mangel an jeglicher treuen Nachbildung von Realität an das phantastische Linien- und Farbenspiel orientalischer Seidenteppiche erinnert. Mit Recht nennt George eines seiner Gedichtbücher „Teppich des Lebens". Man könnte, nach ihrem Stil, sie alle so nennen. Wie bezeichnend für diese impassibilité ist das Gedicht „Der Täter" (aus dem „Teppich des Lebens"). Die Person ganz abstrakt, gattungsmäßig gefaßt: einer, der unmittelbar vor einer großen, furchtbaren Tat steht. Was es ist, erfahren wir wiederum nicht; das wäre naturalistisch, individualisierend, an irdisches Wirklichkeitsgeschehen gebunden. Mit welcher Leidenschaft würde etwa Dehmel die durch die Wucht des Bevorstehenden aufgewühlte Seele des Täters geschildert haben! Georges Gedicht atmet die kühle Gelassenheit des in ein Schicksal ergebenen Helden; Gefühle sind zu Betrachtungen beruhigt:

Ich lasse mich hin vorm vergessenen fenster: nun tu
Die flügel wie immer mir auf und hülle hienieden
Du stets mir ersehnte du segnende dämmrung mich zu
Heut will ich noch ganz mich ergeben dem lindernden frieden.

Denn morgen beim schrägen der strahlen ist es geschehn
Was unentrinnbar in hemmenden stunden mich peinigt
Dann werden verfolger als schatten hinter mir stehn
Und suchen wird mich die wahllose menge die steinigt.

Wer niemals am bruder den fleck für den dolchstoß bemaß
Wie leicht ist sein leben und wie dünn das gedachte
Dem der von des schierlings betäubenden körnern nicht aß!
O wüßtet ihr wie ich euch alle ein wenig verachte!

Denn auch ihr freunde redet morgen: so schwand
Ein ganzes leben voll Hoffnung und ehre hienieden ..
Wie wiegt mich heute so mild das entschlummernde land
Wie fühl ich sanft um mich des abends frieden!

An die Stelle der Naturwirklichkeit mit ihren Gesetzen ist im Kunstwerk eine geistig gehobene Welt mit neuer, dem Wesen des künstlerischen Geistes angemessener Gesetzmäßigkeit getreten. Seltene Wörter, sorgfältig gewählte Attribute, wohl erwogene Fügung bestimmen den Bau der Sätze. Die Wirklichkeitsillusion ist durchaus verpönt. Sie wird durch die traumartig vorüberwehende Vision von Farben, Klängen, Düften usw. ersetzt. Wie im dumpfen Bewußtsein, daß die Abstraktheit seiner Kunst das Gefühlsleben töte, strebt der Dichter um so stärker nach der unmittelbar sinnlichen Wirkung der Sprachmittel. Wir sollen „durch Worte erregt werden wie durch Rauschmittel". Aber diese sinnliche Wirkung der Sprache darf nur in gesetzmäßiger Bindung stattfinden. Die Anhäufung von Konsonanten und Vokalen muß genau gewählt und abgewogen werden. Es werden Gedichte, um nach einer gewissen Richtung der Stimmung zu wirken, nach Vokalreihen abgetönt, deren Glieder dann regelmäßig geordnet erscheinen, z. B. in dem Gedicht „Die Fremde" („Teppich des Lebens") findet in der Zeile:

Sie sang im mond mit offenem haar

Wechsel von i, a, o statt nach dem Gesetz: i a o | i o a (i in „im" wird, weil im Tiefton stehend, so wenig gehört wie die beiden e in „offenem").

Am Kirchtag trug sie bunten staat (i a u | i u a)
Und übers jahr als sie im dunkel (u ü a | a i u)
Einst attich suchte und ranunkel (a u | a u).

So werden alte Requisiten spielerischer Verskunst wieder hervorgeholt und mit dem glänzenden Lack eines feierlichen Tempelrituals gefirnißt, um als neue zu wirken. Die Rolle des Zauberers fällt dem Rhythmus oder doch wohl eher dem Metrum zu. In einem Aufsatz über Hersagen von Gedichten (in den „Blättern für die Kunst") betont George einmal, daß nur der Dichter Gedichte richtig lesen könne, weil er einzig sie rhythmisch lese; dem Laien freilich erscheint dieses Lesen eintönig, liturgisch psalmodierend; „was aber an Berichten über dichterisches Lesen auf uns gekommen ist, beweist, daß ein Dichter niemals anders gelesen hat und nie anders lesen

kann". So herrscht denn bei ihm der Rhythmus mit der souveränen Gewalt eines absoluten Fürsten, der nach dem Gesetz seines Willens dem an sich Wertlosen und Unbegabten Würde verleiht und den Bedeutenden in das Dunkel stößt: Tonsilben werden enttont, Bedeutungsträger zur Seite gerückt, Ableitungs- und Nebensilben, Konjunktionen durch den Ton, den Metrum und Reim auf sie legen, ans Licht gezogen:

So lieb' ich dich: wie früher lehren spruch
Als märchen ehrend du in mittaglicher
Umgebung vor dich hinschaust: weges-sicher
Nicht weißt von scham von reue oder fluch.
Ihr nanntet joch mein kostbares Gesetz.
... Dies erkenn!
— — — — — — — —
Ich lasse nicht' Du segnetest mich denn.

Gewiß ist Dichtung Kunst und Kunst nicht Abbildung einer wahllos-verworrenen Wirklichkeit. Und gewiß sind derartige Gesetze und Mittel je und je in dem Schaffen der Großen zur Anwendung gekommen. Aber natürlich, genial, neben andern; das Gesetz wirkte als Freiheit. Die absichtsvolle Strenge und Ausschließlichkeit Georges aber trägt doch allzu sehr das Gepräge des Unlebendigen. So schafft man eine Hierarchie, die mit der Hut über Mumiengräber und Reliquien betraut sein mag, aber an denen der Lebendige mit scheuer Ehrfurcht vorübergeht.

Es genügt doch wohl nicht, um Dichtung zu schaffen, die Wirklichkeit durch Abstraktion zu verflüchtigen; Abstraktion allein ist Intellektualismus. Es bedarf, wenn das Bild der Welt nicht in der Höhenluft der Abstraktion zum Eiskristall gefrieren soll, zugleich auch eines lösenden Weltgefühls — der Liebe zu aller Kreatur um ihrer Göttlichkeit willen. Nicht wer die wirkliche Gestalt zur Gedankenvorstellung verdünnt, weil er sie haßt, schafft die Welt im Kunstwerk neu; er opfert nur dem Stolz seines abgesonderten Ich. Sondern nur, wer begriffen hat, daß die Gestalt sinnliches Zeichen, Symbol des Ewigen und Allgemeinen, des Göttlichen ist, und sie darum wie sich selber liebt; denn nun setzt er, die Grenzen des Sinnlichen überschreitend, Gott wieder in sein Recht ein; sein Schaffen ist Anbetung Gottes.

Nur ein im Tiefsten der Seele erlebter Gefühlspantheismus mag das lyrische Schaffen neu und wahrhaft befruchten.

Kaum bei einem Dichter unserer Zeit bietet dieses Erlebnis ein ergreifenderes Schauspiel als bei Christian Morgenstern (geboren in München 1871 als Sohn des Landschafters Carl Ernst Morgenstern, gestorben 1914 in Meran an der Lungenschwindsucht). Er ist am bekanntesten geworden durch seine Groteskeu: Galgenlieder 1905, Palmström 1910. Aber sie stellen nur die eine, nach außen gewandte

Seite seines Wesens dar. Die innere offenbart sich in seinen eigentlich lyrischen Büchern wie: Auf vielen Wegen (1897); Ich und die Welt (1898) und vor allem in seinen letzten: Einkehr (1910); Ich und Du (1911) und: Wir fanden einen Pfad (1914). Wer nach den Büchern der einen Gruppe die der andern zur Hand nimmt, steht vor einem Rätsel: wie können beide aus dem gleichen Geiste geflossen sein? Dort eine zum System erhobene Sinnlosigkeit, die mit Wörtern, Klängen, Begriffen spielt, wie ein Kind mit Kieselsteinchen; hier ein bis zur Mystik vertieftes sich Einfühlen in die Welt und eine wundervolle Offenbarung gesteigerter Gesichte im lyrischen Liede. Und doch ist das eine nur der Gegenpol zum andern.

In seinen von Gottesliebe überfließenden Bekenntnissen „Stufen" (1918) sagt Morgenstern einmal, daß sich heute das Hauptaugenmerk über den mehr oder weniger glänzenden Abklang der jetzigen Kulturperiode hinweg auf den folgenden Abschnitt, dessen Aufbau, dessen Aufgaben richte. Ihr bleibe u. a. auch dies zu tun: sich möglichst unmißverständlich und allseitig ad absurdum zu führen. Die Galgenlieder stellen sich diese Aufgabe. Sie führen die Kultur einer positivistisch-intellektualistischen Zeit ad absurdum, indem sie, ihre Voraussetzungen rein und ausschließlich erfassend und die Folgerungen daraus ziehend, ihre Beschränktheit ins Lächerliche rücken. Auch Morgenstern ist zu Nietzsches Füßen gesessen. Auch er hat mit dem Lehrer versucht, die Welt durch begriffliche Dialektik zu erfassen, und mußte es erleben, wie das Lebendige ihm gleich Sand unter den Fingern durchsickerte. Nun ist er ein Wissender geworden. Der moderne Mensch, von dem intellektualistischen Geist der Wissenschaft erfüllt, gibt sich dem Wahne hin, durch logische Begriffe und Wörter das Wesen der Dinge zu erfassen. Dieser Wahn ist in ihm erstorben: „Man muß die Gegenwart von ihrer Wissenschaft reden hören, um zu wissen, was ein Parvenü ist," bekennt er 1911. Und 1910 spottet er: „Man kann nicht bescheidener sein als der ‚gute Europäer', der vor einem Universum voll Sternen, den tadellosen Zylinderhut seiner Wissenschaft in der Hand, ein Bild weltmännischer Reserve hochachtungsvoll und ergebenst verbleibt." Die positivistische Wissenschaft glaubt die Dinge zu geben, und gibt doch nur in Wörtern menschliche Vorstellungen der Dinge. „Wenn ich wüßte, welches Wort der Erde keine Vorstellung enthielte, so würde ich es dazu gebrauchen, das Wort Vorstellung zu überwinden. Aber dieses Wort Vorstellung bleibt zuletzt als einziges auf dem obersten Siebe liegen, das alle andern passiert haben. . ." „Welche Vorstellung wäre zuletzt nicht anthropomorph! Anthropomorph, sagt man, sei die Vorstellung eines persönlichen Gottes. Aber der Naturforscher, der sich die Welt unpersönlich, nämlich als Natur, als Wirklichkeit, als einen unendlichen Knäuel von Wirkungen denkt — hat ja auch von sich selbst kein anderes Bild;

er sieht sich, interpretiert sich ‚naturwissenschaftlich' als ‚Natur' und projiziert sich (in seiner neuen Weltinterpretation) nur ebenso unvermeidlich ins ‚Universum' hinein wie früher. Oder vielmehr: Universum ist bereits Selbstprojektion. Anthropomorph ist und muß ‚alles' bleiben."

Die dichterische Ironisierung der Weltansicht des begrifflichen Intellektualisten sind die Galgenlieder. Gibt es eine beißendere Satire auf die Leere der ausschließlich intellektualistischen Kultur als das Lied vom „Lattenzaun"?

Es war einmal ein Lattenzaun,
Mit Zwischenraum, hindurchzuschaun.

Ein Architekt, der dieses sah,
Stand eines Abends plötzlich da - -

Und nahm den Zwischenraum heraus
Und baute draus ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
Mit Latten ohne was herum,

Ein Anblick gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloh
Nach Afri — od — Amerika.

Ist nicht für den begrifflichen Materialismus die Welt schließlich ein solcher Lattenzaun geworden, aus dessen Zwischenraum der künstlerische Geist umsonst ein Werk zu bilden unternimmt, so daß er sich schließlich in ein wildes Naturland flüchten muß?

Nach drei Richtungen schiebt Morgenstern seine Angriffsfront gegen den Positivismus vor: er macht die Annahme lächerlich, als ob das Wort das Ding an sich bezeichnete. Zu einer der Westküsten, die nicht mehr Westküste sein will und doch den Walfisch einen Walfisch nennt und ihn dafür hält, sagt der Walfisch:

Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu.

Oder er führt die Spezialisierung der positivistischen Wissenschaft und ihre Zerstückelung der Welt ad absurdum, indem er vom Körper das Knie abtrennt und es einsam durch die Welt gehen läßt („Das Knie"). Oder endlich, er verhöhnt die Neigung des Materialismus, die Lebensprobleme quantitativ zu lösen, indem er den Zwölf-Elf sich fortan „dreiundzwanzig" nennen läßt („Das Problem").

In einer Legende der Sammlung „Auf vielen Wegen" erzählt Morgenstern, wie Christus nach dem Abendmahl auf dem Wege nach Gethsemane in einer Scheune mit einer Bauernmagd tanzt, weltentrückt, wie ein Träumer. Plötzlich bricht auf eines Jüngers Wink die Musik ab. Der Meister zuckt zusammen, tiefverhüllten Hauptes geht er in den Garten Gethsemane:

Wie dumpf Gestöhn verlor es sich
In der Oliven grauer Nacht.

Auch Morgensterns Galgenlieder sind nur ein Durchgangspunkt zwischen zwei Leidensperioden, und sein spielender Skeptizismus ist nur die Kehrseite einer tiefen Weltliebe. Der Zweifelnde, der „die

Relativität jeder Meinung eingesehen hat", heißt ein Wort der „Stufen", „sieht zuletzt auch die Relativität dieser Einsicht ein — und schwingt sich endlich vom letzten Erdenwort in — sich selbst zurück". Und ein anderes: „Weder ‚ich' bin, noch jener ‚Baum' ist, sondern ein Drittes, nur unsere Vermählung, ist." Das begrifflich-verstandesmäßige Denken, das die Dinge zerlegt und das Einzelne benennt, dringt nicht zum Wesen vor. Es gilt, mit Meister Eckart, alle Sprache und damit alle Begriffe und Dinge zu zerbrechen: der Rest ist dann Schweigen. „Dies Schweigen aber ist — Gott." Erst wer sein Ich liebend mit einem Du vermählt, erschafft sich die Welt und in ihr Gott. Alles Beschränkende und Sondernde der Einzelgestalt ist weggelöscht durch den Strom der Liebe. Die zum Eiskristall gefrorene und gehärtete Gestalt des materiellen Einzeldinges schmilzt in der Sonnenglut Gottes, die die Welt durchstrahlt. Der Mensch hört auf, sich als Sonderwesen fühlen zu können, er fällt mit Gott zusammen. Lebendige Flut steigt aus den Tiefen deutscher und morgenländischer Mystik auf und spendet trostvollen Trank in Leidensnöten. „Betrachte den Sternenhimmel — alles versinkt um dich her. Wer ist er, wer bist du. Dein Denken schweigt. Du fühlst dich wie hinweggehoben, zerflattern ... Wer bist du, wer ist er, wenn nicht — Es. Das unfaßbare Selbst, Gott, das Mysterium. Und dies Mysterium fragt in sich selbst: wer bin ich, wer bist du. Gott fragt sich selbst in sich selbst — und weiß keine Antwort, erstummt in sich selbst..."

In der Eintrocknung und Zerstückelung des Weltbildes durch den Materialismus war die Lyrik versiegt, wie ein zarter Wasserfaden in einer Wüste Sandes. Wer verkennt, daß die tiefe und glühende Inbrunst des Gott-Weltgefühls, die die getrennten Dinge in Liebe wieder zusammenfügt, eine Erneuerung der Lyrik bedeuten kann? Es quillt wieder aus den Tiefen, es wallt wieder in den Dämmerungen hin und her, und das Gemüt unternimmt seine lautlosen und weiten Flüge durch eine Welt, in der es Abend geworden ist und der Schlummer den Verstand gefesselt hat. An die Stelle des Begriffs ist wieder das Gefühl, an die Stelle der äußeren, nur sinnlichen Anschauung die innere Schau getreten. Der Dichter ist nicht mehr Beobachter, er ist Seher geworden.

Man kann es in den Gedichtbüchern Morgensterns verfolgen, wie er von Stufe zu Stufe vom Intellektualismus abrückt in das tiefe mystische Schauen der Welt. In den ersten Bänden ist noch manches im geistigen Innern verstandesmäßig, in der sprachlichen Prägung formalistisch nach alten Weisen und spielerisch; nur hie und da tönt vergeistigtes Welterleben durch. Dann, in dem Fegefeuer des Skeptizismus von allen Schlacken des Realismus reingebrannt, steigt der Mystiker zum Paradies empor, um zu Füßen Gottes liebend die Welt anzubeten. Die drei letzten Bände, „Einkehr",

„Ich und Du" und vor allem der letzte „Wir fanden einen Pfad" singen mit großartig einfacher Inbrunst das tiefe Lied der gottvermählten Seele, die aus der sinnlich begrenzten Einzelgestalt liebend über das Ganze der Welt fließt. Der Cherubinische Wandersmann scheint in diesem seligen Gottesschauer aufs neue erstanden:

Ich bin aus Gott wie alles Sein geboren,
Ich geh' in Gott mit allem Mein zu sterben,
Ich kehre heim, o Gott, als dein zu leben.

Wie das selige Jauchzen einer himmlischen Seele, für die der Tod seinen Stachel und die Hölle ihren Sieg verloren hat, tönt es aus der „Hymne":

Wie in lauter Helligkeit
Fließen wir nach allen Seiten...
Erdenbreiten, Erdenzeiten
Schwinden ewigkeitenweit ...

Wie ein Atmen ganz im Licht
Ist es, wie ein schimmernd Schweben ...

Himmels-Licht — in deinem Leben
Lebten je wir, je wir — nicht?

Konnten fern von dir verziehen,
Flohen dich, verbannt, verdammt?
Doch in deine Harmonien
Kehren heim, die dir entstammt.

Was Morgenstern erst in mühevollem Ringen in sich tilgen mußte, hatte Rainer Maria Rilke (geb. 1875 in Prag) von Anfang an schon verloren: die Ehrfurcht des Realisten vor der sinnlichen Gestalt des in Zeit und Raum gestellten Dinges. Als der Letzte eines alten Geschlechtes gleicht er einer Wasserpflanze, die auf der Oberfläche eine herrliche Blüte entfaltet, aber mit einem dünnen Faden nur am Grunde angeheftet ist, so daß die leiseste Wallung der Flut die scheinbar wurzellose hin und her treibt. Er ist einsam, hilflos, unsicher:

Ich habe kein Vaterhaus,
Und habe auch keines verloren;
Meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
Geboren.
Da steh' ich nun in der Welt und geh
In die Welt immer tiefer hinein,
Und habe mein Glück und habe mein' Weh
Und habe jedes allein. — — —
— Was ich fortstelle,
Hinein in die Welt,
Fällt,
Ist wie auf eine Welle
Gestellt.

Mit dem gleichen empfindlichen, hautlosen Gefühl steht er den Dingen gegenüber wie Trakl. Sie hämmern auf ihn ein, er kann sich ihrer nicht erwehren. Alles was geschieht, geschieht in seiner eigenen Seele. In den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910) schildert er einen solchen Menschen. Er empfindet die Todesangst des jungen Mädchens, das im Tram stirbt, einer Fliege, die in seinem Zimmer zugrunde geht, die eklen Ausdünstungen alter Woh-

nungen: es ist alles zu Hause in ihm; es wohnt in seinem Gefühl. Darum bereitet ihm nichts größere Pein, als die Dinge körperlich-sinnlich in Besitz zu nehmen oder sich von ihnen in Besitz nehmen zu lassen. In der Novelle „Der Liebende" (in dem Bändchen „Die Letzten", 1902) stellt er einen Nervenzarten einem robusten Freunde gegenüber. Der Freund will sein Examen machen und dann Helene heiraten. Der andere rät erschrocken ab: „Du wirst sie zerbrechen." Er hat Helene selber einmal geliebt, aber ist zurückgeschreckt vor der Heirat. In der Parabel „Der verlorene Sohn" (in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge) sagt er: „Geliebt sein heißt verbrennen. Liebe ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebt werden ist vergehen. Lieben ist dauern." Wo Dehmel, wie die andern Naturalisten, den Dingen hart auf den Leib rückt, sie umarmt und das Gefühl im Genusse entzünden will — und es in Wahrheit oft genug auslöscht, bleibt Rilke den Dingen fern, meidet er den Genuß, um fühlen zu können. Er will nicht mit sinnlichem Auge die plastischen Körper der Dinge mit klaren Flächen und scharfen Konturen wahrnehmen. Sein Gefühl soll sie durchleuchten. Er will Sinn, nicht Sinnlichkeit. Der verlorene Sohn ist entzückt „durch die immer transparentere Gestalt der Geliebten die Weite zu erkennen, die sich seinem unendlichen Besitzenwollen auftat. . . Wie konnte er dann nächtelang weinen vor Sehnsucht, selbst so durchleuchtet zu sein. Aber eine Geliebte, die nachgibt, ist noch lang keine Liebende. O trostlose Nächte, da er seine flutenden Gaben in Stücken wieder empfing, schwer von Vergänglichkeit. Wie gedachte er dann der Troubadours, die nichts mehr fürchteten, als erhört zu werden". Wie der verlorene Sohn sich dieser seiner Liebe bewußt wird, merkt er, daß sie das Gefühl Gottes, Religion ist. Gott ist jenes Helle, Durchleuchtende, das die sinnlichen Gestalten transparent macht.

Aus diesem mystisch-seligen Gefühlserlebnis der Welt wird Rilke zum Lyriker. Er hat u. a. folgende Gedichtbücher herausgegeben: Mir zur Feier 1899 (2. A. Die frühen Gedichte 1909). Das Buch der Bilder 1902. Das Stundenbuch 1899—1902, erschienen 1905. Neue Gedichte I u. II, 1907/8. Marienleben 1912.

Seinen „Frühen Gedichten" hat Rilke die Strophen vorangestellt:

Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
Und keine Heimat haben in der Zeit.
Und das sind Wünsche: leise Dialoge
Täglicher Stunden mit der Ewigkeit.

Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern
Die einsamste von allen Stunden steigt,
Die, anders lächelnd als die andern Schwestern,
Dem Ewigen entgegenschweigt.

Auch er hat sich, wie Morgenstern — und wie der beiden innerlich verwandte Hugo von Hofmannsthal in dem tiefen Brief des Lord

Philipp Chandos an Francis Bacon — mit dem Problem der Sprache beschäftigt. Auch ihm ist das Wort, das für den naiven Realisten das Ding so rund und nett bezeichnet, etwas Hartes und Äußerliches:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
Und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

— Ich will immer warnen und wehren: bleibt fern.
Die Dinge singen hör' ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.

Seine Sehnsucht, die tötende Berührung mit den Dingen fliehend, breitet sich, still lauschend und staunend, „wie ein Feierkleid über die sinnenden Dinge". Das Gefühl hat alle Sinnlichkeit in sich eingesogen. Mit der Inbrunst des Heiligen, mit der betäubenden Süße des Weihrauchs umschwebt es die Gestalten der Welt. Maria ist die Heilige dieses mystisch Verzückten, die jungfräuliche Gottesmutter, in der das sinnlichste Erlebnis zu reinster Geistigkeit verklärt erscheint. In den „Frühen Gedichten" stehen Gebete der Mädchen zur Maria, zart, duftig, und doch brünstig in dem neugierigen Staunen über das Wunder der Mutterschaft. In dem „Marienleben" läßt er die Gestalt der Gottesmutter erstehen, einfach und treuherzig, wie sie in den Legenden wandelt, und zugleich tief und mystisch, wie das geistliche Lied sie besingt.

Das „Buch der Bilder" erinnert an expressionistische Gemälde. Keine fest umrissenen Gestalten, ruhig in einen geschlossenen Raum hineingestellt. Alles fließend, einzelnes heller aufglänzend, dann wieder untertauchend, verwehend. Die Sehnsucht streicht mit samtenen Flügeln über die Dinge hin, und sie fangen an zu tönen wie Saiten einer Harfe. Wie klar und bestimmt, realistisch bildhaft steht C. F. Meyers „Römischer Brunnen" vor uns:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Rilke sieht in dem Brunnen nur ein Symbol alles abwärtsfließenden, zerfallenden Lebens; das Wesentlichste ist ihm nicht das Bild, sondern der Sinn, nicht die ruhende Gestalt, sondern das Geschehen. „Von den Fontänen":

Ich muß mich nur erinnern an das alles,
Was an Fontänen und an mir geschah, —
Dann fühl' ich auch die Last des Niederfalles,

In welcher ich die Wasser wiedersah:
Und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten,
Von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten,
Von Teichen, welche nur die Uferkanten
Schwachsinnig und verschoben wiederholten,
Von Abendhimmeln, welche von verkohlten
Westlichen Wäldern ganz entfremdet traten,
Sich anders wölbten, dunkelten und taten,
Als wär' das nicht die Welt, die sie gemeint. . .

Der ursprüngliche Gegenstand, die Fontäne, ist ganz preisgegeben. Er war nur Ausgangspunkt, Anregung für die sinnende Seele, die über eine reiche Klaviatur von Analogien hinträumt. Man sieht hier sehr klar: wie der Realismus mehr und mehr die psychologischen Gesetze des dichterischen Schaffens denen der bildenden Kunst anglich, so gleitet der Expressionismus wieder in den musikalischen Stil hinüber. Er lebt nicht mehr vom Licht, sondern vom Klang. In dem „Buch der Bilder" ist ein Dialog, worin eine Blinde bekennt, daß die Gefühle erst dann recht in ihr aufgebrochen seien, nachdem sie das Gesicht verloren habe. Novalis ersteht wieder.

In dem „Stundenbuch" ist diese Vergeistigung der sinnlichen Welt durch das Gefühl zur Gottesanbetung christianisiert. Die Titel der drei Bücher: Vom mönchischen Leben; Von der Pilgerschaft; Von der Armut und vom Tode sprechen alle von Verzicht auf Genuß und Besitz und festes Beharren im sinnlichen Leben. Der Dichter bringt Gott, in dessen Dunkel er ganz versunken ist, zu den Horae canonicae seine Gebete dar:

Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
Ich liebe dich mehr als die Flamme,
Welche die Welt begrenzt,
Indem sie glänzt
Für irgend einen Kreis,
Aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß.

Aber die Dunkelheit hält alles an sich:
Gestalten und Flammen, Tiere und mich,
Wie sie's errafft,
Menschen und Mächte —

Und es kann sein: eine große Kraft
Rührt sich in meiner Nachbarschaft.

Ich glaube an Nächte.

Wie jene Blinde wünscht er sinnelos zu sein, um den einen Sinn der Welt, Gott, zu erfassen:

Lösch' mir die Augen aus, ich kann dich sehn,
Wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,
Und ohne Füße kann ich zu dir gehn,
Und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.

Das Licht sondert, das Dunkel ballt zusammen. Das Licht schafft Gestalten, das Dunkel löscht sie aus. Der realistische Dichter, vom Licht des Auges und der Helle des Verstandes lebend, hält auf Logik

und Einheit in der Anschauung und verpönt Bildervermischungen. Dem mystischen Expressionisten fließt eines ins andere, weil jedes Ding ja nur die Schale des einen Inhaltes ist. Gott ist ihm ein uralter Turm, um den er als Falke kreist; der Nachbar in der andern Zelle des Klosters; das hohe Mittelschiff der Kirche, das er mit vielen Gesellen baut; der Baum, der über die ganze Welt seine Äste streckt. „Gott ist der Tiefste, welcher ragte, der Taucher und der Türme Neid." Gott ist der „raunende Verrußte", der auf allen Öfen „breit schläft". Er ist der Stein, der uns zur Tiefe zieht. . .

Auch in Rilke ist die tiefe Gottseligkeit der alten deutschen Mystik wieder erstanden und wieder muß der Name des seligen Gottesschauers Angelus Silesius genannt werden. Nach den Leiden des Dreißigjährigen Krieges suchte die deutsche Seele Trost und Erneuerung in dem mystischen Gefühlserlebnis Gottes. Angelus Silesius, Friedrich von Spee, Paul Gerhardt, Joachim Neander, Georg Neumark — sie alle geben fröhlichen Herzens die Welt preis, die ihnen durch die Greuel des Krieges verwüstet ist.

Wieder ist durch einen ungeheuren Krieg das deutsche Volk zerschlagen, zu Boden geworfen durch ein furchtbares Schicksal alles, was deutschen Wesens ist. Das Leben der deutschen Lyrik im 19. Jahrhundert erzählt mit besonders erschütterndem Ernst, warum es so kam. Sie blühte, solange die deutsche Seele nach innen gewandt war und der Reichtum an Gemüt höher gewertet wurde, als Geld und Macht. Sie starb ab, wie um die Mitte des Jahrhunderts die Sehnsucht nach Glück ihre Erfüllung einzig von den Schätzen der Erde und der Gewalt über die Natur erwartete und zu dem Streben nach Macht ausartete. Das bildende Leben floh aus dem Innern in die Schale und schließlich ward das ganze Kultursystem eine Hohlkugel, deren dünne Wand unter dem ungeheuern Druck der Weltatmosphäre platzte.

Nach dem Frieden von Lunéville im Februar 1801, in dem das Deutsche Reich das linke Rheinufer an Napoleon abtreten mußte, schrieb Schiller den Entwurf zu dem Gedichte „Deutsche Größe" nieder: „Darf der Deutsche in diesem Augenblicke, wo er ruhmlos aus seinem tränenvollen Kriege geht, wo zwei übermütige Völker ihren Fuß auf seinen Nacken setzen und der Sieger sein Geschick bestimmt — darf er sich fühlen? Darf er sich seines Namens rühmen und freuen? Darf er sein Haupt erheben und mit Selbstgefühl auftreten in der Völker Reihe? — Ja, er darf's! Er geht unglücklich aus dem Kampf, aber das, was seinen Wert ausmacht, hat er nicht verloren. . . Abgesondert von dem Politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten. Sie ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation, der von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist."

Man wird heute das Wort Schillers nicht mit jenem Stolze nachsprechen dürfen, den dem großen Idealisten die Tiefe und der Reichtum der deutschen Kultur schenkte, welche ihn umgab und welche er selber hatte schaffen helfen. Sein Sinn muß heute erst wieder wahr werden, wie er vor hundert Jahren wahr gewesen ist. Wir müssen uns die Kultur wieder schaffen, indem wir ihr die innern, sittlichen Kräfte wieder zuführen, die der Raubbau eines entgotteten Zeitalters zerstört hat. Der Reichtum an Gemütswerten, der in der deutschen Lyrik lebt, gehört zu ihnen. Wie die Wogen des Rheinstromes über dem Nibelungengold der Tiefe sind die Jahrzehnte über ihr hinweggerollt. Über dem Streit der Völker, dem geschäftigen Treiben der Industrie an seinen Ufern, den Reihen von dunklen Lastkähnen auf seiner grünen Flut, ist der Hort in Vergessenheit geraten. Man glaubte, seiner nicht mehr zu bedürfen.

Wir wissen heute, daß wir ohne ihn nicht leben können, wenn wir nicht völlig verarmen wollen. Noch heute gilt, was Leopold von Ranke vor bald einem Jahrhundert sprach: „Von allen Deutschen keiner, man gestehe es, wäre, was er ist, ohne die deutsche Literatur."

Anmerkungen zum zweiten Band.

S. 5: Immermann, Werke. Hrsg. von H. Mayne. Bd. 3, S. 135 ff. Eine außerordentlich geschickte Erörterung des Zeitgegensatzes zwischen dem absterbenden Hegelianismus und dem entstehenden Realismus gibt auch Paul Pfizer in seinem erstmals 1831 erschienenen „Briefwechsel zweier Deutschen".

S. 8: Rückerts Werke. Hrsg. von E. Hertzer und E. Groß. C. Beyer, Fr. Rückert. 1868.

S. 9: A. Sohr, Heinrich Rückert in seinem Leben und Wirken. 1880, S. 7.

S. 9: G. Keller, Ges. Werke. Cottasche Jubiläumsausgabe. 1919, Bd. 2, S. 7.

S. 10: Beyer, Rückert. S. 42, 118, 238.

S. 14: Beyer, Rückert. S. 145 f.

S. 16: Platens Sämtliche Werke. Hrsg. von M. Koch und E. Petzet. Die Tagebücher des Grafen A. v. Platen. Hrsg. von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. 1896 und 1900. Platens Sämtliche Briefe. Hrsg. von L. v. Scheffler und P. Bornstein. 1910. M. Koch, Platens Leben und Schaffen. R. Schlösser, Platen. 1910.

S. 18: Über Fr. v. Brandenstein: Tagebücher. Bd. 1, S. 838, 457.

S. 18: Über sein moralisches Lehrgedicht: Tagebücher. Bd. 1, S. 353.

S. 19: Klage über den Militärstand: Tagebücher. Bd. 1, S. 228 f.

S. 19 f.: Tagebücher. Bd. 1, S. 206.

S. 25: Versifikation: Tagebücher. Bd. 2, S. 122.

S. 26: Heines Werke. Hrsg. von E. Elster. Heines Briefwechsel. Hrsg. von Fr. Hirth. 1914; 1918. A. Strodtmann, Heines Leben und Werke. 2. A. 1873. J. Legras, Heine poète. 1897. H. Lichtenberger, H. Heine penseur. 1905. O. Walzel, Einleitung zu den Gedichten in der Inselausgabe von Heines Werken.

S. 27: Über L. Börne und die Demokraten: Werke. Hrsg. von Elster. Bd. 7, S. 103, 80, 81. Über den Übertritt zum Christentum vgl. an M. Moser 27. September 1823 (Hirth, Bd. 1, S. 252).

S. 28: Strodtmann. Bd. 1, S. 19 f.

S. 28 f.: C. Pützfeld, Heines Verhältnis zur Religion. 1912, S. 56.

S. 29: Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. 3. A. Hrsg. von K. Hegel. Werke. Bd. 9, 1848, S. 83 f. — Geständnisse, Werke. Bd. 6, S. 47 f.

S. 30: Lichtenberger, Heine penseur. S. 111 f. — Die Stadt Lucca, Werke. Bd. 3, S. 394 f. — Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, Werke. Bd. 4, S. 221 f., vgl. S. 187 f. — Über die Bekehrung der Freidenker: Werke. Bd. 4, S. 288.

S. 32: Heines Seele als Gummi Elastikum: Briefwechsel. Hrsg. von Hirth. Bd. 1, S. 253 f.

S. 32: Über den Almansor: Briefwechsel. Hrsg. von Hirth. Bd. 1, S. 191.

S. 33: Heine und Lord Byron: Briefwechsel. Bd. 1, S. 324.

S. 35: Briefwechsel. Bd. 1, S. 171, vgl. Werke. Elster. Bd. 1, S. 59.

S. 39: Heine und Wilhelm Müller: Briefwechsel. Bd. 1, S. 420 f.

S. 39: Die Lesarten nach Elster. Bd. 1, S. 536.

S. 40: Heine und das Volkslied: Briefwechsel. Bd. 1, S. 421.

S. 42: Lenau, Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Ed. Castle. 1911 ff. A. X. Schurz, Lenaus Leben. 1885. Ed. Castle, Nikolaus Lenau. 1902. W. Alexander, Die Entwicklungslinien der Weltanschauung N. Lenaus. 1914.

S. 44: Tagebuch, Werke. Bd. 4, S. 133, vgl. Alexander, S. 153. — An Sophie Löwenthal: Werke. Bd. 4, S. 188 f., 29. — Über den Einfluß Martensens: Alexander. S. 156 ff.

S. 45: Über „Savonarola" und „Albigenser": Werke. Bd. 4, S. 274. Alexander. S. 202 ff.

S. 46: Lenaus Aussage über den Affekt: Werke. Bd. 4, S. 50, 52.

S. 48: Über Amerika: An K. Mayer 13. März 1832. An Schurz 16. März 1832. An E. v. Reinbeck 1. August 1832, 5. März 1833.

S. 49: Lenaus Briefe an E. v. Reinbeck. Hrsg. von A. Schlossar. 1896, S. 22, 27, 57.

S. 51: Die Dokumente des Zensurhandels in der Ausgabe von Castle. Bd. 5, S. 334 ff. — *ἀμφιμέλας*: An E. v. Reinbeck 18. Nov. 1843.

S. 55: Bérangers Lieder. Übersetzt von Chamisso und Gaudy. 1838, S. X.

S. 56: Fr. Jodl, L. Feuerbach. 1904. Feuerbach, Vorlesungen über das Wesen der Religion. Hrsg. von W. Bolin. 1908.

S. 63: L. Geiger, Das junge Deutschland und die preußische Zensur. S. 1 ff.

S. 64: Gedichte von Wilhelm Müller. Vollständige kritische Ausgabe von J. T. Hatfield. 1906. Br. Hake, W. Müller. Sein Leben und Dichten. 1909. A. J. Becker, Die Kunstanschauung W. Müllers. 1908.

S. 70: W. Menzel, Deutsche Literatur [2]. 1836, Bd. 1, S. 3 ff., 9.

S. 71: Börne, Werke. Hrsg. von E. Klaar. Bd. 2, S. 366, 187. Menzel, Deutsche Literatur [2]. Bd. 3, S. 324 f.; Bd. 1, S. 18.

S. 72: J. Proelß, Das junge Deutschland. 1891, S. 257 f.

S. 73: A. Grün, Werke. Hrsg. von A. Schlossar. 1906.

S. 77: A. Grün, Spaziergänge eines Wiener Poeten. Werke. Bd. 5, S. 142.

S. 78: Chr. Petzet, Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840 bis 1850. 1903.

S. 81: A. H. Hoffmann von Fallersleben, Werke. Hrsg. von A. Weldler-Steinberg.

S. 81: H. Laube, Gesammelte Werke. Hrsg. von H. H. Houben. 1907 ff., Bd. 40, S. 134.

S. 82: J. Fröbel, Ein Lebenslauf. 1890 f., Bd. 1, S. 122.

S. 85: G. Herwegh, Werke. Hrsg. von H. Tardel. E. Baldinger, G. Herwegh. Die Gedankenwelt der Gedichte eines Lebendigen. 1917.

S. 88: Baldinger. S. 60 f.

S. 89: Baldinger. S. 33, 36, 39.

S. 94: Fr. Dingelstedt, Sämtliche Werke. 1879.

S. 96: F. Freiligrath, Werke. Hrsg. von J. Schwering. W. Buchner, F. Freiligrath. 1882.

S. 97: An Immermann: Schwering. Bd. 6, S. 41.

S. 99 f.: Schwering. Bd. 1, S. LIX. — An LevinSchücking, Schwering. Bd. 6, S. 68.

S. 100: An Schücking, Schwering. Bd. 6, S. 70.

S. 101: E. Ermatinger, G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Bd. 3, 1920, S. 164.

S. 105: Schwering. Bd. 6, S. 35.

S. 106: Heine, Werke (Elster). Bd. 2, S. 353 f., 357 f.

S. 108: Immermann, Werke. Hrsg. von Maync. Bd. 1, S. 135. — A. v. Droste-Hülshoff, Werke. Hrsg. von J. Schwering.

S. 110: Schwering. Bd. 6, S. 65.

S. 111: An Schlüter: Schwering. Bd. 6, S. 86.

S. 119: Fr. Hebbel, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. 1904 ff. E. Kuh, Fr. Hebbel. 1877. R. M. Werner, Fr. Hebbel. 1905. O. Walzel, Fr. Hebbel und seine Dramen. 1913. P. Sickel, Fr. Hebbels Welt- und Lebensanschauung. 1912. P. Zincke, Hebbels philosophische Jugendlyrik.

S. 121 f.: Hebbels Verhältnis zu Hegel und Schelling: Walzel. S. 34 ff. — Hebbels Äußerungen über Gott und Welt: Tagebücher (Werner). Nr. 1881, 77, 2911, 2663, 4019 a.

S. 122: Tagebücher. Nr. 2129, 1211, 1698, 2828.

S. 123: Briefe (Werner). Bd. 4, S. 102 f.

S. 124 f.: Hebbels Äußerungen über Lyrik: Tagebücher. Nr. 2687, 1057, 136, 2786, 1307, 111, 2081, 1953, 1523. Werke. Bd. 10, S. 417.

S. 126: Tagebücher. Nr. 41. — Die Chronologie von Hebbels Gedichten: Werke. Bd. 7, S. 451 ff.

S. 132: G. Kellers Gesammelte Werke. Cottasche Jubiläumsausgabe. Hrsg. von E. Ermatinger und J. Hunziker. 1919. (Ein Teil der Einleitung ist im Text wörtlich benützt.) E. Ermatinger, G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. 4. und 5. Auflage. 1919/20. A. Köster, G. Keller. 3. A. 1917. G. Müller-Gschwend, G. Keller als lyrischer Dichter. 1910. E. Korrodi, G. Keller (Deutsche Lyriker IX).

S. 139: Am Mythenstein. Nachgelassene Schriften und Dichtungen. Hrsg. von J. Bächtold. S. 61 f.

S. 147: Th. Storms Sämtliche Werke. Hrsg. von A. Köster. 1919 f. Dazu die Briefsammlungen, vor allem: Briefe in die Heimat. 1907. Briefe an seine Braut. 1915. Briefe an seine Frau. 1915. Sämtlich herausgegeben von G. Storm. Der Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller. Hrsg. von A. Köster. 3. A. 1909. Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm. Hrsg. von G. Plotke. 1917/18. Der Briefwechsel mit E. Kuh: Westermanns Monatshefte. Bd. 67, S. 99 ff.; jetzt in Düsels Storm-Gedenkbuch. 1917. Paul Schütze und E. Lange, Th. Storm. Sein Leben und seine Dichtung. 3. A. 1911. Th. Storm, Spukgeschichten und andere Nachträge zu seinen Werken. Hrsg. von F. Böhme. 1913.

S. 149: Heyse-Storm-Briefwechsel. Bd. 1, S. 108.
S. 150: Brautbriefe. S. 177.
S. 150 f.: Briefe an seine Frau. S. 175, 31, 82.
S. 152: Böhme. S. 36 f.
S. 153: Die Vorreden zu den „Deutschen Liebesliedern" und zum „Hausbuch" bei Böhme. S. 78 ff. und 85 ff. Ebenda die Inhaltsverzeichnisse. S. 197 ff. und S. 203 ff.
S. 157: Westermanns Monatshefte. Bd. 67, S. 104.
S. 158: Storm-Keller-Briefwechsel. S. 38 f., 72.
S. 158: Zur Geschichte des „Tunnels": Th. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe. 1920, Bd. 2, S. 174 ff. H. W. Seidel, Erinnerungen an H. Seidel. 1912, S. 22 ff. Fr. Behrend, Der Tunnel über der Spree. 1920.
S. 160: Scherenberg, Gedichte. 4. A. 1869. Th. Fontane, Chr. Fr. Scherenberg. 1885. R. Ulich, Chr. Fr. Scherenberg. 1915.
S. 163: Moritz Graf Strachwitz, Sämtliche Lieder und Balladen. Hrsg. von H. M. Elster. 1912. (Mit biographischer Einleitung.)
S. 164: Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Ges. Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe. Bd. 2, S. 194.
S. 167: Th. Fontane, Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. 1919/20. (Die Gedichte sind hier nicht vollständig mitgeteilt.) Gedichte. 4. Auflage. 1892. Die beiden Briefsammlungen (Briefe an seine Familie. 1904. Und Briefe, Zweite Sammlung. 1910) sind — „unter Ausscheidung alles persönlich Unwesentlichen" — in die neue Ausgabe der Werke aufgenommen. (2. Reihe, Bd. 4 und 5.) Briefwechsel mit W. Wolfsohn. Hrsg. von H. Wolters. 1910. C. Wandrey, Th. Fontane. 1919. H. Rhyn, Die Balladendichtung Th. Fontanes. 1914.
S. 168: Briefe, Zweite Sammlung. Bd. 2, S. 309, 132. Meine Kinderjahre. Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe. Bd. 1, S. 253.
S. 169: Meine Kinderjahre. Werke. Jubiläumsausgabe. Bd. 1, S. 222, 195, 257. K. Schurz, Lebenserinnerungen. Bd. 1, S. 130. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Werke. 2. Reihe. Bd. 2, S. 388 ff.
S. 176: M. Haushofer, Die literarische Blüte Münchens unter König Max II. Allgemeine Zeitung. Beilage. 1898, Nr. 36 u. 37.
S. 177: E. Geibel, Werke. H. v. R. Schacht. K. Goedeke, E. Geibel. 1. Teil. 1869. E. G. Litzmann, E. Geibel. 1887. K. Th. Gaedertz, E. Geibel. Ein deutsches Dichterleben. 1897.
S. 179 f.: P. Heyse, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. 5. A. 1912, 1. Bd., S. 198, 241 ff., 274.
S. 180: Daß auch Geibel dem „Tunnel" angehört hat, bezeugt Th. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Werke. 2. Reihe. Bd. 2, S. 178, der als seinen Dichternamen Bertran de Born angibt. Über das Krokodilgedicht: Heyse, Jugenderinnerungen. Bd. 1, S. 230.
S. 181: Der Brief an Wattenbach: Gaedertz, Geibel. S. 57.
S. 183 f.: H. Leuthold, Gedichte. Hrsg. von J. Bächtold. 1879. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von G. Bohnenblust. 3 Bände. 1914. A. W. Ernst, H. Leuthold. 1891. E. Ermatinger, H. Leuthold. Schweizerisches Jahrbuch. Bd. 1, 1906, S. 57 ff.
S. 184 f.: Ernst, Leuthold. S. 29, 92 f.
S. 185: M. Plüß, Leutholds Lyrik und ihre Vorbilder. 1908.

S. 189: F. Dahn, Gedichte in Auswahl. 2. A. 1907.

S. 192: P. Heyse, Werke. 1897 ff. Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. 5. A. 1912.

S. 193: Jugenderinnerungen. Bd. 2, S. 61 f.

S. 194: J. Grosse, Ausgewählte Werke. Hrsg. von A. Bartels. 1909. A. Fr. v. Schack, Ausgewählte Gedichte. 1904.

S. 200: C. F. Meyer, Gedichte. 9. A. 1898. Briefe. Hrsg. von A. Frey. 2 Bände. 1908. A. Frey, C. F. Meyer. 2. A 1909. Betsy Meyer, C. F. Meyer. 1903. W. Köhler, C. F. Meyer als religiöser Charakter. 1911. F. F. Baumgarten, Das Werk C. F. Meyers. 1917. H. Kraeger, C. F. Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. 1901.

S. 202: Briefe. Bd. 2, S. 138 f.

S. 203: Leconte de Lisle, Poèmes barbares. S. 220.

S. 204 f.: Betsy Meyer. S. 161.

S. 209: J. V. Scheffel, Werke. Hrsg. von K. Siegen und M. Mendheim. 1917.

S. 213: E. Ermatinger, Idee und Wert von C. Spittelers Schaffen. Die Schweiz XIX, 1915, S. 197 ff. R. Faesi, C. Spitteler, 1915. W. Altwegg, Spittelers Aussagen über das Wesen des Dichters und der Dichtung. 1916. P. Burkhardt, Die Landschaft in C. Spittelers Olympischem Frühling. 1919. (Mit sorgfältigem Verzeichnis der Spitteler-Literatur.)

S. 216: Lachende Wahrheiten. 3. A. 1908, S. 205 f.

S. 217: Lachende Wahrheiten. S. 58 ff.

S. 218: Meine poetischen Lehrjahre. Neue Zürcher Zeitung. 7. bis 10. Dezember 1900.

S. 219: Hebbel, Briefe. (Kritische Ausgabe 3. Abteilung.) Hrsg. von R. M. Werner. Bd. 7, S. 276.

S. 222: Hebbel, Werke. Hrsg. von R. M. Werner. Bd. 12, S. 239 f.

S. 222 f.: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Hrsg. von E. Ermatinger. Bd. 3, S. 132, 253 f. Vorrede zu Th. Scherrs Schweizerischem Bildungsfreund. 1876.

S. 223: Zu Corrodis Übersetzung von Burns vgl. G. Keller, Leben. Bd. 3, S. 132.

S. 223: Klaus Groth, Gesammelte Werke. 1893. Lebenserinnerungen. Hrsg. von E. Wolff. 1891. A. Bartels, Kl. Groth. 1899. H. Siercks, Kl. Groth. 1899.

S. 224: Lebenserinnerungen. S. 41, 48.

S. 229: A. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland. 3. A. 1905.

S. 236: P. Schlenther in der Einleitung zum 6. Band von Ibsens Sämtlichen Werken, S. XVII.

S. 237: Die genauen Zahlen der Wahlen von 1884 bei F. Mehring, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie. 6. u. 7. A. 1919, Bd. 4, S. 245 f.

S. 239: Freie Bühne. 1892. (III) 1, S. 645.

S. 239: M. G. Conrad, Was die Isar rauscht. 1888, Bd. 1, S. 271.

S. 244: H. Conradi, Gesammelte Schriften. Hrsg. von P. Ssymank und G. W. Peters. 3 Bände (unvollständig). 1911. (Darin eine ausführliche Lebensbeschreibung von Ssymank.)

S. 245: Ssymank. Bd. 1, S. LXXV, LII.

S. 246: Ssymank. S. XXXIV, LXX f., LXXV.

S. 247: H. Conradi, Adam Mensch. 1889, S. 20 f.

S. 252: R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. 1907.

S. 253: Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. 1901.

S. 255: D. v. Liliencron, Gesammelte Werke. Hrsg. von R. Dehmel. 8 Bde. 1911. Ausgewählte Briefe. Hrsg. von R. Dehmel. 2 Bde, 1910. H. Spiero, D. v. Liliencron. 1913.

S. 257: Briefe. Bd. 1, S. 123, 215, 247.

S. 258: Briefe. Bd. 1, S. 198.

S. 258 f.: Briefe. Bd. 2, S. 290, 265.

S. 259. Briefe. Bd. 1, S. 250, 234.

S. 260: Briefe. Bd. 1, S. 247.

S. 266: Kant, Kritik der reinen Vernunft. S. 75. (Ausgabe von Th. Valentiner. 11. A. 1919, S. 107.)

S. 267: Arno Holz, Das ausgewählte Werk. 1920. Arno Holz, Revolution der Lyrik. 1899. R. Reß, A. Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. 1913. Neuerdings hat Holz wieder in die Gleise der alten Strophen- und Reimlyrik eingelenkt, vgl. Das Inselschiff. Jahrgang 1, S. 66 f.

S. 268 f.: Revolution der Lyrik. S. 26, 27, 24.

S. 269: Reß. S. 43 f.

S. 274: R. Dehmel, Gesammelte Werke. 3 Bände. 1913. Hundert ausgewählte Gedichte. 1911. C. Enders, Ideal und Leben in Dehmels Lyrik. (Bonner Mitteilungen. IV, 9. 1909.) E. Ludwig, R. Dehmel. 1913. K. Kunze, Die Dichtung R. Dehmels als Ausdruck der Zeitseele. 1914.

S. 278: Über Expressionismus: Th. Däubler, Der neue Standpunkt. 1919. K. Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. 1919. Expressionistische Anthologien: Vom jüngsten Tag. Ein Almanach deutscher Dichtung. 1916. Die neue Dichtung. Ein Almanach. 1918. Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Hrsg. von A. Wolfenstein. 1919. Unser Weg. 1919.

S. 280: E. Buschbeck, G. Trakl. 1917.

S. 280 f.: O. Walzel, Schicksale des lyrischen Ichs. Literarisches Echo XVIII, 1915/16, Sp. 593, 676.

S. 282: E. Bertram, Über Stefan George. (Bonner Mitteilungen III.) 1908. S. Kawerau, St. George und R. M. Rilke. 1914. W. Scheller, Stefan George. Ein deutscher Lyriker. 1918. Eine Auslese aus den „Blättern für die Kunst" 1904—1909 erschien 1909. Das „Jahrbuch für die geistige Bewegung", hrsg. von Fr. Gundolf und Fr. Wolters, erschien von 1910—1912, vgl. darüber: E. Bertram, Bonner Mitteilungen VIII, 1913, Heft 1.

S. 282: K. Wolfskehl in dem Jahrbuch für die geistige Bewegung I. S. 7. — Blätter für die Kunst. Auslese 1904—1909, S. 8.

S. 286: Neuerdings (1920) hat Morgensterns Witwe aus seinem Nachlaß noch Epigramme und Sprüche herausgegeben.

S. 286: Stufen. S. 124, 196.

S. 289: Über Rilke schrieben: E. L. Schellenberg. 1906. S. Kawerau (St. George und R. M. Rilke). 1914. H. Scholz. 1914. P. Zech. R. Faesi. 1919.

S. 293: Schiller, Werke. Säkularausgabe. Bd. 2, S. 386.

Register.

Es sind nur die wesentlicheren Erwähnungen von Persönlichkeiten und die wichtigeren Anführungen von Gedichten aufgenommen.)

Adamberger, Antonie I 365
Addison, Josef I 25
Adler, Friedrich II 243
Alexander I. II 67
Alexis, Wilibald II 58
Allmers, Hermann II 233
Amphion I 26
Anakreon, Anakreontik I 8f. 29. 55. 60. 97f. 119. 121
Angelus Silesius I 372. II 112. 289. 293
Anna Amalia, Herzogin I 187
Antonini, Faustina I 177. 184
Anzengruber, Ludwig I 57
Arent, Wilhelm II 235. 237. 240ff.
Ariost I 32
Aristophanes I 125
Arndt, Ernst Moritz I 362f. 366. 368—II 63. 75. 78f. 90
Arnim, Achim von I 340—355. 360. 363. 368 u. ö. 396—II 2. 6; Von Volksliedern I 347f.
Arnim, Bettine von I 225. 345—II 71. 177
Arnold, Gottfried I 315
Aschylus I 26
Asopus I 91

Baader, Franz II 44
Bächtold, Jakob II 185
Balde, Jakob I 349
Barbarossa II 229. 236
Basedow, Johann Bernhard I 135—II 65
Bauer, Bruno II 245f.
Baumbach, Rudolf II 232
Baur, Ferdinand Christian II 86. 89
Bayle, Pierre I 104f.
Bebel, August II 237
Beck, Karl II 100. 107
Becker, Karl Friedrich II 189
Becker, Nikolaus II 79
Becker-Neumann, Christiane I 186
Beethoven, Ludwig van I 63—II 217.
Behrends, Marie II 47
Behrisch, Ernst Wolfgang I 84. 95ff.
Belgiojoso, Christine von II 33f.
Bengel, Johann Albrecht I 135f.
Béranger, Pierre Jean de I 330—II 55. 72
Berlioz, Hector I 132
Bern, Maximilian II 233
Bertran de Born I 391f.
Bertuch, Friedrich Justin I 25
Binzer, August II 70
Bismarck, Otto von I 363—II 158f. 161. 170. 175. 237
Bleibtreu, Karl II 234. 238
Blüthgen, Viktor II 233
Bodenstedt, Friedrich I 233—II 176. 178. 180f. 190—192
Bodmer, Johann Jakob I 5. 10. 37. 381
Boeckh, August I 345—II 65
Böhme, Jakob I 315
Böhme, Maria Rosine I 94
Boie, Heinrich Christian I 35. 41f.
Boisserée, Sulpiz I 223f.
Bonnet, Charles I 64
Börne, Ludwig II 26f. 32. 41. 55. 71. 74. 86
Bouhours, Dominique I 4
Brandenstein, Friedrich von II 18
Breitinger, Johann Jakob I 5. 381.
Breitkopf, Bernhard Theodor I 100.
Brentano, Clemens I 340—355. 363. 368 u. ö. 396. 428—II 2. 6
Brentano, Maximiliane I 223. 340
Brentano, Sophie I 341ff.
Brion, Friederike I 83f. 105. 108ff. 162
Brockes, Barthold Heinrich I 4ff. 12. 16. 81
Bruce, Robert II 166
Bruno, Giordano I 104ff. 123. 145. 220—II 279
Büchner, Ludwig II 196. 245

Buff, Charlotte I 83 f.
Burckhardt, Jakob II 184. 195. 214 f.
Bürger, Dorette I 30
Bürger, Elise I 31
Bürger, Gottfried August I 25. 28 f. 30—36. 41 f. 258. 277. 305. 333—II 51; Der Kaiser und der Abt I 34 f.; Herzensausguß über Volkspoesie I 32; Lenore I 33. 35 f. 199; Verlust I 33; Vorläufige Antikritik I 33
Bürger, Molly I 30
Burns, Robert II 223
Büsching, Johann Gustav Gottlieb I 351
Byron, Lord II 6. 33. 35. 66. 98. 246. 249

Calderon de la Barca, Don Pedro I 339—II 246
Campbell, Thomas II 104
Caniz, Friedrich Rudolf Ludwig von I 3 f. 91
Casanova, Giovanni Jacopo I 27. 189
Castelli, Ignaz Franz II 221
Catull I 26. 184. 419
Cellini, Benvenuto I 203
Chamisso, Adelbert von I 56. 397 f. 422—434—II 6 f. 19. 26. 153; Frauen-Liebe und Leben I 430 f.; Salas y Gomez I 427 f.
Chamisso, Antonie I 427
Charpentier, Julie von I 329
Chemnitz, Matthäus Friedrich II 80
Christen, Ada II 233
Claudius, Christiane I 56
Claudius, Matthias I 28. 37. 42. 50. 52—58. 69. 372. 411—II 15. 228; Abendlied I 26. 55—II 83; Abendlied eines Bauersmanns I 57; Wiegenlied beim Mondschein zu singen I 56
Claudius, Rebekka I 53. 55
Clodius, Christian August I 94
Collin, Josef von I 361. 368
Conrad, Michael Georg II 239. 257
Conradi, Hermann II 235. 237. 239 ff. 244—251. 252. 259. 277
Cornelius, Peter von II 135
Corner, H. I 213
Corrodi, August II 223
Cotta, Johann Friedrich I 193. 225. 228. 382
Cramer, Johann Andreas I 92
Creuz, Friedrich Casimir von I 91
Creuzer, Georg Friedrich I 345

Dach, Simon I 332
Dahn, Felix II 159. 180. 189 f. 202. 232. 242
Dante, Alighieri II 246
Darwin, Charles II 196. 230
Daumer, Georg Friedrich II 153. 210
Degas, Edgard II 252
Dehmel, Richard II 259. 274—277. 280. 283
Denis, Michael I 43
Descartes, René I 1. 3
Diez, Friedrich I 391 f.
Dingelstedt, Franz II 94—96
Dranmor (Ferdinand Schmid) II 233. 240. 249 f.
Drollinger, Karl Friedrich I 91
Droste-Hülshoff, Annette von I 6. 67—II 7. 61. 108—119. 153. 222. 254 f. 261; Der Weiher II 115; Dichters Naturgefühl II 114
Dschâmi I 219. 230
Dschelaleddin II 12
Dubois-Reymond, Emil II 238
Dürer, Albrecht I 350 f.

Ebers, Georg II 232. 242
Eberwein, Karl I 220
Eckermann, Johann Peter I 83. 86 f. 180
Eichendorff, Josef von I 355. 368—381. 415 f. 429—II 6. 24. 49. 56. 59. 117. 126. 140. 153. 155. 182. 225. 254 f.; Die Spielleute I 376 f.; Liebe in der Fremde I 377
Eichendorff, Wilhelm von I 369 f.
Eichrodt, Ludwig II 233
Eichstädt, Heinrich K. Abraham II 10
Elwert I 344
Emmerich, Anna Katharina I 346
Enfantin, Barthélemy Prosper II 30
Epiktet I 425 f.
Ernst August, König von Hannover II 100
Eschenburg, Johann Joachim I 352
Eschenmayer, Adam Karl I 403
Estienne, Henri I 8

Falckenstein, J. H. von I 213
Falconet, Etienne Maurice I 82
Ferguson, Adam I 253
Feuerbach, Ludwig II 56 ff. 89. 133. 137 ff. 245 f. 254
Fichte, Johann Gottlieb I 217 f. 290 ff. 312 f. 357 ff. 423. 425—II 17 f.
Firdusi I 225
Fischer, Johann Georg I 382. 401 f.

Fitger, Arthur II 233
Flaischlen, Cäsar II 239
Follen, August Ludwig II 64. 81. 87. 136
Fontane, Theodor II 61. 159. 162. 166. **167—175**. 208. 232. 273; Die Brück' am Tay II 175. 207; John Maynard II 173. 175
Förster, Friedrich I 368
Fouqué, Friedrich de la Motte I 346. 367. 381. 397. 432—II 2. 31 f. 159. 164
Fourier, Charles I 238
Francke, August Hermann I 2
Franz I., Kaiser von Österreich I 359
Freiligrath, Ferdinand I 414 — II 56. 61. 75. 77. 90. **96—107**. 113 f. 136. 140. 153. 159. 164. 170. 177. 188. 249. 261; Von unten auf I 106 f.
Freiligrath, Ida II 98
Freytag, Gustav II 58
Friedberg, Heinrich II 159
Friedrich der Große I 11 ff. 246. 356 f. 397—II 183
Friedrich III., Kurfürst von Sachsen I 2
Friedrich Wilhelm III. I 359. 361. 365 —II 78
Friedrich Wilhelm IV. I 383—II 78. 87. 98. 158. 160 f. 177. 178
Friedrichs, Hermann II 257
Fröbel, Julius II 82. 87

Gall, Luise von II 111
Gallitzin, Amalie Fürstin I 49
Galvani, Luigi I 313
Gans, Eduard II 33
Garve, Christian I 253
Gaudy, Franz von II 63. 72
Geibel, Emanuel II 56. 98. 100. 139. 152 f. 157. 159. 176. **177—183**. 185. 188 ff. 202. 235. 240 f.; Sanssouci II 183
Gellert, Christian Fürchtegott I 4. 60. 91. 94
Gengenbach, Pamphilus I 263
George, Stefan II **282—285**
Georgii, Eberhard Friedrich I 405. 408
Gerhardt, Paul II 112. 293
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm I 25. 37. 52
Geßner, Salomon I 37. 42 f. 126
Geuß, Marie Elisabeth II 8. 14
Gilm, Hermann von II 233
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig I 9 ff. 16. 25. 34 f. 37. 41 f. 50 f. 356
Gmelin, Lotte II 47. 50
Gmelin, Magnetiseur I 395
Goldsmith, Oliver I 108
Gontard, Susette I 295 f. 301 f.
Görres, Josef I 345. 370. 381
Goethe, August von I 187 ff. 213 ff.
Goethe, Cornelia I 94. 96. 163
Goethe, Johann Caspar I 91 f.
Goethe, Johann Wolfgang I 11. 14 f. 23 ff. 37 u. ö. 49 ff. 60 u. ö. **76—245**. 249. 263 u. ö. 289 ff. 323 u. ö. 389 u. ö. 403 u. ö.— II 1 u. ö. 58 u. ö. 109 u. ö. 135 u. ö. 153 u. ö. 173 u. ö. 190 u. ö. 216 u. ö. 235 u. ö. 269 u. ö.; Adler und Taube I 120; Alexis und Dora I 186; Als ich auf dem Euphrat schiffte I 226; An Belinden I 138 f.; An den Mond (An Luna) I 101. 227 f.; An den Mond („Füllest wieder") I 66. 68. 149 ff. 227 f.; Auf dem See I 15. 139 f.; Ballade I 202; Balladen I 195 ff.; Das Göttliche I 165 ff.; Das Veilchen I 196; Der alte Harfner I 173 f.; Der Edelknabe und die Müllerin I 202; Der Erlkönig I 197 ff.; Der Fischer I 26. 197 ff.; Der getreue Eckart I 211 ff.; Der Gott und die Bajadere I 202. 208 ff.; Der Junggesell und der Mühlbach I 202; Der Kenner I 136 f.; Der König in Thule I 130 ff.; Der Misanthrop I 101; Der Müllerin Reue I 202; Der Müllerin Verrat I 202; Der Sänger I 200 f.; Der Schatzgräber I 202; Der Schmetterling I 101; Der Totentanz I 211. 213 ff.; Der Wanderer I 126; Der Zauberlehrling I 202. 210 f.; Die Braut von Korinth I 202 ff.; Die Geheimnisse I 174 f.; Die Nacht I 101; Die wandelnde Glocke I 211. 214 ff.; Diner in Koblenz I 135 f.; Eins und Alles I 222; Eislebenslied (Mut) I 141; Erschaffen und Beleben I 223; Erwache, Friederike I 108 f.; Euphrosyne I 186; Ganymed I 121. 128; Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi I 92; Geistesgruß I 196; Gesang der Geister über den Wassern I 162 f. 306 f.; Glück der Liebe I 102; Grenzen der Menschheit I 163 ff. 306; Harzreise im Winter I 156 ff.; Heidenröslein I 25. 110 f. 196; Heiß mich nicht reden I 169 f.; Hochzeitlied („Im Schlafgemach") I 101; Hochzeitlied („Wir

singen und sagen") I 202; Hymnen I 117ff.; Jägers Abendlied (Nachtlied) I 147f. 196; Kennst du das Land I 170ff. 196; Kleine Blumen, kleine Blätter I 109f.; Knittelverse I 135; Kupido, loser I 179f.; Lieder in Erwin und Elmire I 130; Lieder im Faust I 130ff.; Lieder im Götz von Berlichingen I 129f.; Mahomet (Hymnus) I 122f.; Mahomets Gesang I 51. 124f.; 163; Mailied (Maifest) I 113f.; Meine Ruh ist hin I 132ff.; Mignon-Gedichte I 168ff.; Mut I 141; Neue Liebe, neues Leben I 138f.; Neujahrslied I 101; Nur wer die Sehnsucht kennt I 172; Paria I 234ff.; Prometheus I 124ff. 164f.; Pygmalion I 99; Rastlose Liebe I 148; Reliquie I 101; Römische Elegien I 182ff.; Schäfers Klagelied I 196; Seefahrt I 143f.; Selige Sehnsucht I 223f.; So laßt mich scheinen I 172f.; Stirbt der Fuchs I 108; Trilogie der Leidenschaft I 238ff.; Triumph der Tugend I 98; Venezianische Epigramme I 187ff.; Volkslieder I 105ff. 129ff. 195f.; Vollmondnacht I 227f.; Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist") I 148. 175; Wanderers Nachtlied („Über allen Gipfeln") I 154ff.; Wanderers Sturmlied I 118ff. 128; Warum gabst du uns I 149; Weltseele I 221f.; Wer nie sein Brot I 173f. 236; Wiederfinden I 227; Willkommen und Abschied I 112f.; Xenien I 192f.; Zibliś I 98; Zueignung I 88ff.; Zueignung (Neue Lieder) I 101
Goethe, Katharina Elisabeth I 50
Goethe, Ottilie von I 80
Gotter, Friedrich Wilhelm I 41. 59
Gottfried von Straßburg I 343
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius) II 56
Götz, Johann Nikolaus I 9. 41
Grabbe, Christian Dietrich II 6. 33. 101f. 270
Gray, Thomas I 60
Greif, Martin II 233
Gresset, Jean Baptist Louis de II 20
Grillparzer, Franz I 249. 384—II 56. 58
Grimm, Jakob I 345. 351. 381—II 70. 81. 207
Grimm, Ludwig I 345
Grimm, Wilhelm I 345. 381—II 70. 207
Grosse, Julius II 176. 178. 180. 194f. 240
Groth, Klaus II 219. 222. 223—228; As ik weggung II 226f.; Abendfreden II 227f.
Grotius, Hugo I 2
Grübel, Johann Konrad II 221
Grün, Anastasius II 7. 72—76. 77. 94ff. 100. 137. 140. 143. 161. 164
Gutzkow, Karl II 56. 58. 72

Haeckel, Ernst II 196. 238
Hafis I 220ff. 230—II 210
Hagedorn, Friedrich von I 16. 91
Hagen, Friedrich Heinrich von der I 351. 381
Hahn-Hahn, Ida Gräfin II 111f.
Halbsuter I 349
Haller, Albrecht von I 6ff. 12. 81. 91. 140. 256. 259. 280. 313
Haller, Karl Ludwig von II 62. 78
Hamann, Johann Georg I 18ff. 29. 247 — II 12
Hamerling, Robert II 240
Hammer-Purgstall, Josef von I 219ff.
Hardenberg, Erasmus von I 315f.
Hardenberg, Karl August von I 217. 358
Hariri II 12
Hart, Heinrich II 235f. 240. 241. 243. 246
Hart, Julius II 235f. 240f. 243. 246.
Hartleben, Otto Erich II 241f.
Hartmann, Moritz II 69. 233
Hatem I 225. 230
Hauff, Wilhelm I 398
Hauffe, Friederike I 395
Haug, Balthasar I 256
Haugwitz, Christian Heinrich Kurt von I 139
Hebbel, Christine II 120
Hebbel, Friedrich I 249. 384. 417f. —II 56. 58. 60. 119—132. 133. 176. 195. 219. 222. 276; Dämmer-Empfindung II 130; Dem Schmerz sein Recht II 127f.; Der Heideknabe II 131f.; Gott über die Welt II 126f.; Ich und du II 129; Weihe der Nacht II 130f.
Hebel, Johann Peter I 55. 58. 69 —75. 411—II 220ff.; Das Habermus I 71; Der Käfer I 71; Der Statthalter von Schopfheim I 71; Die Wiese I 73
Hedemann, Alexandra von II 184f.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

I 87. 292. 402. 404—II 3 ff.; 10 u. ö.; 29 ff. 44 ff. 56 ff. 121. 124 ff. 133. 196. 198. 213
Heine, Amalie II 33. 37
Heine, Heinrich I 233. 355. 388. 402. 408—II 6 f. **26—41**. 55. 59 f. 64. 72 f. 106. 115. 125. 140. 148. 153 u. ö. 164. 183 ff. 193. 216. 218. 249. 267. 269. 274; Du bist wie eine Blume II 36; Gekommen ist der Maie II 39; Nordseebilder II 37. 41
Heine, Salomon II 28. 32 f.
Heine, Therese II 33. 37
Heinrich II., König von England I 391 f.
Heinrich von England I 391 f.
Heinroth, Johann Christian August I 85
Helmont, Johann Baptist von I 104
Hemsterhuis, Franz I 312
Henckell, Karl II 240. **241—244**
Hensel, Luise I 346. II 65 f.
Herbart, Johann Friedrich II 43
Herder, Caroline I 22. 181
Herder, Johann Gottfried I **15—27**. 29. 41 f. 105 ff. 174. 198. 219 f. 247. 289. 321. 343. 346 ff. 385—II 12. 271; Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian I 22 ff.; Das Kind der Sorge I 27; Die Schöpfung I 27; Volkslieder I 21 ff.; Von deutscher Art und Kunst I 22
Hermann (Arminius) I 41—II 236
Hertz, Wilhelm II 180
Hervé, Julien Auguste II 278
Herwegh, Emma II 86 f.
Herwegh, Georg I 414—II 27. 61. 69. 75. 77. 80. **85—94**. 95 f. 99 ff. 136 f. 140. 143. 157. 159. 161. 164. 182. 185. 261; Der Gang um Mitternacht II 93; Reiterlied II 93; Strophen aus der Fremde II 91 f.
Herzlieb, Minna I 83
Hesiod I 26
Heyne, Christian Gottlob I 25
Heyse, Paul II 149. 159. 176. 178 ff. **192—194**. 203. 232. 241
Hitzig, Julius Eduard I 426 ff.
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich II 27. 77. **81—85**. 96
Hofmannsthal, Hugo von II 24. 290 f.
Hofmannswaldau, Christian Hofmann von II 21
Hohenheim, Franziska von I 252. 257
Hohenlohe-Schillingsfürst, Chlodwig zu II 184
Holberg, Ludwig von I 356
Holtei, Karl von II 221
Hölderlin, Friedrich I 250. **286—308**. 309 u. ö. 368. 405 f. 414. 428—II 33. 67. 225. 274; Am Abend I 300; An die Natur I 299; An die Parzen I 302 f.; Brot und Wein I 303. 305; Dem Genius der Kühnheit I 297; Der Wanderer I 300 f.; Hyperions Schicksalslied I 302 f. 305 ff.; Rückkehr in die Heimat I 304
Hölty, Ludwig Heinrich Christoph I 28. 31. 40. **42—46**. 57. 60. 62 f. 66. 307—II 51. 100. 109. 163; Das Landleben I 45
Holz, Arno II 221. 241. **242 f. 267—270**
Homer I 18. 23. 25 f. 29. 32. 49. 116 f. 403. 408 f.
Hopfen, Hans II 180
Höpfner, Ludwig Julius Friedrich I 129
Horaz I 8. 29. 55. 117. 119. 356. 398—II 180
Horn, Franz I 397 f.
Horn, Johann Adam I 93
Hoven, August von I 257. 261
Hoven, Friedrich Wilhelm von I 256
Hugo, Victor II 98. 246
Humboldt, Wilhelm von I 191
Hutten, Ulrich von I 356
Hyde I 225

Ibrahim Pascha II 66
Ibsen, Henrik I 198—II 119. 231. 233. 236. 239. 273 f.
Iffland, August Wilhelm I 59
Immermann, Karl II 5. 21. 33. 54. 108

Jacob, Ludwig Heinrich I 194
Jacobi, Friedrich Heinrich I 126. 136. 174
Jacobi, Johann Georg I 9—II 51
Jahn, Ludwig I 367—II 78
Jean Paul (Friedrich Richter) I 71—II 20
Jerschke, Oskar II 241
Johann, Erzherzog I 359
John, Ernst Karl Christian I 213
Jones, William I 219
Jordan, Silvester II 94. 100
Just, Kreisamtmann I 312

Kalb, Charlotte von I 181. 267 ff. 287 ff. 292. 294 ff.
Kalidasa I 321

Kannegießer, Karl Friedrich Ludwig I 157
Kant, Immanuel I 71. 193. 247ff. 270. 278ff. 289ff. 312. 359. 372. 404. 423—II 2. 266
Karl, Erzherzog I 359
Karl Auguſt, Herzog I 141 u. ö. 190 u. ö. 220. 239—II 179
Karl Eugen, Herzog I 36f. 251ff. 357
Karſchin, Anna Luiſe I 9. 37. 59. 140
Käſtner, Abraham Gotthelf I 10
Keller, Gottfried I 109f. 403—II 7. 56 u. ö. 80. 89f. 132—146. 147ff. 154 u. ö. 185. 197f. 202f. 213 u. ö. 232f. 251f. 254. 269. 273; Abendlied an die Natur II 141; Ein Feſtzug in Zürich II 144; Jugendgedenken II 146; Prolog zur Schillerfeier in Bern II 144; Waldlieder II 142; Winternacht II 142f.
Kerner, Juſtinus I 382ff. 394—397. 398. 403f.
Keſtner, Auguſt I 340
Kinkel, Gottfried II 107f.
Klaproth, Heinrich Julius I 219
Kleiſt, Chriſtian Ewald von I 12. 23. 42f.
Kleiſt, Heinrich von I 248f. 359—361. 384. 423—II 19. 119
Klesheim, Anton von II 221
Klettenberg, Suſanne von I 103f. 147. 175
Klinger, Friedrich Maximilian I 28f.
Klopſtock, Friedrich Gottlieb I 12—15. 22. 28f. 37 u. ö. 50f. 53. 60. 62. 91f. 119. 122f. 139f. 142. 194. 255f. 258. 280. 289. 305. 307f. 366. 412f. 428—II 2. 21f. 38. 51. 156; Der Zürcherſee 13. 15
Klotz, Chriſtian Adolf I 30
Knigge, Adolf von II 18
Kobell, Franz von II 179. 221
Koch, Joſef Anton II 135
König, Johann Ulrich von I 3f.
Körner, Chriſtian Gottfried I 204. 270 u. ö. 358. 364
Körner, Theodor I 358. 363—367—II 2. 75. 81. 163; Aufruf I 366f.; Bundeslied vor der Schlacht I 365; Männer und Buben I 366f.
Kotzebue, Auguſt von I 59. 194. 365—II 63. 71
Krinitz, Eliſe von II 33
Kühn, Sophie von I 314ff.
Kunze, Wilhelm I 365
Lachmann, Karl I 381
Lamartine, Alphonſe de II 80
Landolt, Salomon I 11
Langbehn, Julius II 235
Laſſalle, Ferdinand II 237
Laßberg, Chriſtel von I 150f.
Laßberg, Joſef von II 109
Laube, Heinrich II 58. 72
Lavater, Johann Caſpar I 28. 35. 50. 118. 135f. 194
Leconte de Liſle, Charles Marie II 199. 203
Leibniz, Gottfried Wilhelm I 2f. 5. 81. 88. 92—II 279
Leiſewitz, Anton I 340
Lenau, Nikolaus I 408—II 6f. 33. 42—53. 59f. 64f. 115. 140. 185. 249; Schilflieder II 50; Polenlieder II 68
Lenſing, Eliſe II 120ff.
Lenz, Jakob Michael Reinhold I 28
Leopardi, Giacomo II 6. 249
Leſſing, Gotthold Ephraim I 9. 11f. 20. 23. 25. 28. 117f. 126. 194. 246. 289. 297. 309f. 356f.—II 2. 15. 271
Leuthold, Heinrich I 334—II 145. 176. 178. 180f. 183—188; Bei Nervi II 187f.; Lieder von der Riviera II 187; Sehnſucht II 186f.
Levetzow, Ulrike von I 83. 239ff.
Lewald, Auguſt II 86
Liebig, Juſtus II 179. 196
Liliencron, Detlev von I 331—II 255—266. 268. 276; Der Maibaum II 263; Die Muſik kommt II 266; Viererzug II 265f.
Liliencron, Helene von II 256
Lingg, Hermann II 176. 178. 180. 188f. 194. 202. 240f.
Linke, Oskar II 241
Linus I 26
Loeben, Otto Heinrich von (Iſidorus Orientalis) I 374. 387
Logau, Friedrich von I 21
Lorm, Hieronymus (Heinrich Landesmann) II 198f. 242
Löwenthal, Sophie II 44f. 47f.
Luden, Heinrich I 218
Ludwig I., König von Bayern II 27. 178
Ludwig XVI. I 193. 289
Ludwig, Otto II 246
Luiſe, Königin von Preußen I 423
Lukian I 125. 210
Lukrez I 26
Luther, Martin I 21f. 25. 41. 349—II 112

Macchiavelli, Nicolo I 118
Macpherson, James I 22f.
Mann, Thomas II 24
Manso, Johann Kaspar Friedrich I 194
Maracci I 219
Martensen, Hans Lassen II 44f.
Martialis I 190f. 194
Marx, Karl II 237
Mathilde von England I 392
Matthisson, Friedrich von I 59—63. 64ff. 342. 415—II 109; Adelaide I 63; Beruhigung I 62; Mondscheingemälde I 61; Sehnsucht I 65f.
Matzerath, C. II 79
Maximilian II., König von Bayern II 178ff.
Mayer, Karl I 382. 399—401—II 153
Mayer, Robert II 196
Mehemed Ali II 78
Mendelssohn, Moses I 126—II 26
Menzel, Adolf II 173
Menzel, Wolfgang I 350—II 71
Merck, Johann Heinrich I 136f.
Metternich, Fürst Clemens II 62. 74
Metz, Johann Friedrich I 103f.
Meyer, Betsy II 204
Meyer, Conrad Ferdinand II 25. 61. 200—209. 232. 273. 291; Dämmergang II 204; Die Rose von Newport II 207f.; Fingerhütchen II 206f.
Meyer, Heinrich I 178
Meyer, Maria I 406. 410. 417
Meyer, Rudolf II 135
Meyr, Melchior II 180
Michelangelo II 201. 205
Mieris, Willem van I 4
Milan, Emil II 266
Miller, Johann Martin I 40. 44. 48f. 50. 57. 62
Milton, John I 25
Mirat, Crescence Eugénie (Mathilde) II 33
Mirza-Schaffy II 190
Misri I 230
Mohammed I 229
Mohr, J. J. II 120
Mommsen, Theodor II 148. 195
Mommsen, Tycho II 148
Monet, Claude II 252
Montesquieu, Charles de I 23
Moors, Friedrich Maximilian I 92
Morgenstern, Carl Ernst II 285
Morgenstern, Christian II 273. 285—289. 290
Mörike, Eduard I 52. 73. 339. 355. 382. 388. 402. 403—422—II 8. 20. 25. 36. 40. 48f. 56 u. ö. 117. 126. 140ff. 153ff. 173f. 186. 193. 206. 213. 219. 222. 259. 271; An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang I 411; Der alte Turmhahn I 413; Der Feuerreiter I 414; Die Schwestern I 414; Jägerlied I 420; Im Frühling I 415. 419; Mein Fluß I 416; Schön-Rohtraut I 414; Um Mitternacht I 421f.
Mörike, Gretchen I 417
Mosen, Julius II 68f.
Moser, Karl Friedrich von I 23
Moses I 118
Mozart, Wolfgang Amadeus I 339
Mühler, Heinrich von II 159
Müller, Adam I 218. 358
Müller, Agnes II 8. 14. 16
Müller, Friedrich von I 80. 220
Müller, Friedrich (Maler) I 28
Müller, Johannes II 196
Müller, Johannes von I 26
Müller, Wilhelm I 355—II 7. 39. 64—67. 73. 75; Die schöne Müllerin II 65f.; Griechenlieder II 66f.
Müllner, Adolf II 65
Mundt, Theodor I 432—II 56. 77
Musset, Alfred de II 80

Napoleon I. I 69. 194. 211. 218 u. ö. 291. 344. 350. 355 u. ö. 423 u. ö. —II 72. 78
Nast, Luise I 286
Neander, Joachim II 293
Neuffer, Klara I 417
Neumark, Georg II 293
Newton, Isaak I 3. 273
Nicolai, Friedrich I 25. 194. 290—II 170. 193
Niebuhr, Barthold Heinrich II 195
Nietzsche, Friedrich II 231f. 238. 245. 248. 274. 276. 286
Novalis (Friedrich von Hardenberg) I 42. 192. 250. 289. 308—330. 367. 381. 396. 428—II 17f. 112. 130. 163. 225. 251. 254; Gedichte aus Heinrich von Ofterdingen I 327ff.; Geistliche Gedichte I 324ff.; Hymnen an die Nacht I 316ff.

Olfers, Hedwig von II 66
Opitz, Martin I 21. 347. 356
Orpheus I 26
Öser, Adam Friedrich I 100
Öser, Friederike I 100

Ossian I 22ff. 32. 37. 49. 62. 116. 305
Otto I., König von Griechenland II 67
Ovid I 180—II 21f.

Paesiello, Giovanni II 65
Palafox I 359
Paoli, Betty (Barbara Elisabeth Glück) II 233
Paracelsus, Theophrastus I 104
Passavant, Jakob Ludwig I 139
Percy, Thomas I 21. 25. 32. 34f. 42. 343—II 163. 166. 174
Perrault, Charles I 78
Pertz, Georg Heinrich II 195
Petersen, Johann Wilhelm I 261
Petrarca, Francesco I 202f. 333
Pfeffel, Gottlieb Konrad I 64
Pfenninger, Johann Konrad I 118. 175
Pfizer, Gustav I 382. 402
Phaedrus I 91
Phlegon von Tralles I 204f.
Piloty, Karl von II 199
Pindar I 26. 29. 37. 49. 116ff. 331—II 154
Pissarro, Camille II 252
Platen, August Graf I 186. 233—II 6f. 16—26. 33. 65. 75f. 88f. 125. 153. 163f. 183. 185. 194; Balladen II 23. 25; Polenlieder II 68; Venedig II 23f.
Plato I 224. 312—II 17f.
Plessing, Fr. I 157f.
Plutarch I 257
Pocci, Franz Graf II 179
Pope, Alexander I 4f.—II 18. 21f.
Prätorius, Johann I 204
Priestley, Josef I 313
Properz I 184ff.
Prutz, Robert II 107
Pückler-Muskau, Hermann Fürst II 6. 90
Pufendorf, Samuel I 2

Ranke, Leopold von II 179. 195. 294
Rau, Luise I 417
Raumer, Friedrich von II 70
Recke, Elisa von der II 65
Reichardt, Johann Friedrich I 343. 369
Reimarus, Samuel I 4
Reinhold, Karl Leonhardt I 311
Renan, Ernest II 245
Renoir, Auguste II 252
Reuter, Christian I 343
Reuter, Fritz II 213. 221f.
Richard Löwenherz I 391
Richepin, Jean II 251
Richter, Ludwig II 59
Rieger, Philipp Friedrich I 37
Riemer, Friedrich Wilhelm I 214. 216
Riese, Johann Jakob I 93f. 96
Riggi, Maddalena I 177
Rilke, Rainer Maria II 289—293
Ritter, Johann Wilhelm I 313
Rodenberg, Julius II 153
Rousseau, Jean Jacques I 17. 29. 60. 63f. 67. 280. 292. 423. 426—II 62f.
Rowe, Elizabeth I 42. 62
Rückert, Friedrich I 233. 368. 397 — II 7. 8—16. 26. 64. 81. 107. 112. 153; Ermutigung zur Übersetzung der Hamasa II 11; Geharnischte Sonette II 12
Rückert, Heinrich II 9

Saadi I 219
Sachs, Hans I 135ff. 339
Sachsen-Weimar, Bernhard von I 216
Saint-Simon, Claude Henri de; Saint-Simonisten I 238—II 29ff.
Salis-Seewis, Johann Gaudenz von I 63—68. 69. 74. 415—II 109. 114f.; Abendwehmut I 66; Die Einsiedelei I 67f.; Fontana I 68; Herbstlied I 67; Herbstnacht I 67
Sand, Karl Ludwig II 63
Saphir, Moritz Gottlieb II 159
Sappho I 26
Schack, Adolf Friedrich von II 176. 178. 180f. 194. 236. 240f.
Scharffenstein, Georg Friedrich I 261f.
Scharnhorst, Gerhard Johann David von I 217. 358. 367
Schefer, Leopold II 112. 153
Scheffel, Josef Viktor II 61. 180. 200. 209—213
Schelling, Friedrich Wilhelm Josef I 72. 220f. 292. 313. 402—II 3. 10. 19. 43 u. ö. 121
Schenkendorff, Max von I 367f.
Scherenberg, Christian Friedrich II 61. 159. 160—163. 174. 207; Der verlorne Sohn II 162f.
Scherr, Thomas II 232
Schikaneder, Emanuel I 339
Schiller, Charlotte I 271f.
Schiller, Friedrich I 23. 30. 32ff. 81. 89. 178. 192ff. 201ff. 249f. 251—286.

289 ff. 332. 334. 342. 360. 364 u. ö. 387. 402. 423 u. ö.—II 2 u. ö. 109 u. ö. 153 u. ö. 217 u. ö. 251. 271. 293 f.; An die Freude I 270; An die Sonne I 255; Balladen I 285 f.; Das Ideal und das Leben I 281 ff.; Der Abend I 255 f.; Der Eroberer I 256; Der Spaziergang I 275. 283 f. 320; Der Venuswagen I 263; Die Götter Griechenlands I 272 ff. 320; Die Herrlichkeit der Schöpfung I 260. 265; Die Ideale I 281; Die Künstler I 274 ff.; Die Schlacht I 258 f.; Elegie auf den Tod eines Jünglings I 266; Entzückung an Laura I 264. 266; Freigeisterei der Leidenschaft (Kampf) I 268 f.; Hymne an den Unendlichen I 260; Kampf I 268 f.; Kastraten und Männer I 263; Laura am Klavier I 262 f.; Leichenphantasie I 261; Männerwürde I 263; Melancholie an Laura I 261 f. 265 f.; Resignation I 269 f.; Triumph der Liebe I 264; Vorwurf I 262. 264 ff.
Schlaf, Johannes II 268
Schlegel, August Wilhelm I 33. 289. 314. 331–334. 336. 338. 343. 381. 428—II 2. 40
Schlegel, Caroline I 225. 290
Schlegel, Dorothea I 365
Schlegel, Friedrich I 192. 217. 289 ff. 308 u. ö. 321. 325. 341. 381. 428—II 2. 17. 33
Schlegel, Johann Adolf I 92
Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel I 290. 324 f. 397—II 3. 64. 245
Schlenther, Paul II 236. 239
Schmalz, Theodor II 62. 71
Schmidt, Julian II 250
Schneckenburger, Max II 80
Schneider, Louis II 160
Schönemann, Lili I 83 f. 137 ff. 162
Schönkopf, Annette I 83. 95 ff.
Schoppe, Amalie II 120
Schopenhauer, Arthur II 5. 197 f. 213. 214 f. 231. 237. 245. 249
Schubart, Christian Friedrich Daniel I 29. 36—39. 256. 305. 357; Der ewige Jude I 38; Der Gefangene I 38; Die Fürstengruft I 38
Schubert, Franz II 217
Schubert, Gotthilf Heinrich II 43
Schücking, Levin II 100. 109 ff.
Schultheß, Caroline II 184
Schurz, Anton Xaver II 51
Schwab, Gustav I 382. 397–399. 413
Scott, Walter I 343—II 174
Sealsfield, Charles (Karl Postl) II 6
Seckendorff, Leo von I 382. 385
Seidel, Heinrich II 158 f.
Seidl, Johann Gabriel II 221
Shaftesbury, Antony Asher Graf I 128
Shakespeare, William I 18 f. 22 f. 25. 29. 37. 49. 125. 403—II 20. 246
Shelley, Percy Bysshe II 6
Simonides I 351
Sokrates I 18 f.
Sonnerat I 208. 234 u. ö.
Sophokles I 26
Spee, Friedrich von I 372—II 113. 293
Spener, Philipp I 2
Spielhagen, Friedrich II 199. 236
Spinoza, Baruch I 118. 126. 144 ff. 174. 177—II 10. 43 f. 245
Spitteler, Carl II 61. 200. 213—219
Spitzweg, Karl II 59
Staël-Holstein, Germaine de I 424. 433
Stägemann, Friedrich August von I 368—II 65
Stark, Johann Christian I 315
Stäudlin, Friedrich Gotthold I 258
Stein, Karl Freiherr vom I 217. 350. 358
Stein, Charlotte von I 82 ff. 88 ff. 146 ff. 180 f. 267
Stein, Fritz von I 166
Steinbach, Erwin von I 125
Stelzhamer, Franz II 221
Stieler, Karl II 221
Stirner, Max II 159. 161. 245
Stöber, Adolf II 221
Stöber, August II 221
Stöber, Ehrenfried II 221
Stolberg, Auguste von I 82
Stolberg, Christian Graf I 40 f. 49 f. 139
Stolberg, Friedrich Leopold Graf I 5. 28 f. 36 f. 39 ff. 47. 49—52. 139. 194. 272; Der Felsenstrom I 51 f.
Storm, Constanze II 148 ff.
Storm, Theodor II 24. 60. 146. 147—158. 159. 169 f. 176. 197. 226. 232. 237. 254. 261. 263. 273; Juli II 157 f.; Sturmnacht II 155; Weiße Rosen II 155 f.
Strachwitz, Moritz Graf II 61. 159. 163—167. 174; Das Herz von Douglas II 166 f.
Strauß, David Friedrich I 5. 402. 407. 414—II 45. 56. 86. 89. 196 f. 230 f. 237 f. 245 f.

Sulzer, Johann Georg I 127
Sufo, Heinrich II 43
Sybel, Heinrich von II 179. 195
Szymanowska I 239. 243

Taſſo, Torquato II 246
Tauler, Johann I 352
Textor, Anna Margarete I 91
Textor, Johann Wolfgang I 91
Theokrit I 74f. 119. 121. 419
Thiers, Adolf II 78
Thomaſius, Chriſtian I 1f.
Thomſon, James I 12
Tibull I 184. 186
Tieck, Ludwig I 289. 310f. 314. 325. 335—339. 341f. 346. 378. 381. 412. 428—II 2. 12. 56. 252
Tiedge, Chriſtoph Auguſt II 65. 109. 112
Tolſtoi, Leo II 236
Träger, Albert II 233
Trakl, Georg II 280—282. 289

Uhland, Emma I 384
Uhland, Ludwig I 336. 355. 382—394. 395 u. ö. 432—II 6. 31. 64. 73. 84. 90. 104. 124ff. 153. 159. 163. 165f. 186. 216. 219. 222. 257; Bertran de Born I 391f.; Chronologie der Gedichte I 387; Der blinde König I 390ff.; Der König auf dem Turme I 389; Die Nonne I 389f.; Die ſterbenden Helden I 390
Unger, Karoline II 47
Uſteri, Johann Martin II 66. 221
Uz, Johann Peter I 9. 37. 256

Varnhagen von Enſe, Auguſt I 386. 428
Vigny, Alfred de II 6
Viſcher, Luiſe I 261f. 267
Voltaire, Arouet de I 23. 423—II 18f. 22
Vogt, Karl II 196
Voß, Erneſtine I 39. 46
Voß, Johann Heinrich I 28. 31. 39ff. 46—49. 50. 52. 55. 57. 74f. 194—II 2. 109
Vulpius, Chriſtiane I 83. 181ff. 208. 216. 225. 228. 235ff.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich I 310f. 335f.; 378. 381—II 252
Wagner, Heinrich Leopold I 28
Wagner, Richard II 198. 230f.
Walther von der Vogelweide I 48
Weber, Veit I 349
Weckherlin, Georg Rodolf I 349
Weitling, Wilhelm II 136
Welling, Georg von I 104
Werner, Abraham Gottlob I 313
Werthern-Neunheiligen, Jeannette Luiſe von I 165
Weygandt, Chriſtian Friedrich I 243
Widmer, Leonhard II 80
Wieland, Chriſtoph Martin I 20. 28. 40ff. 62. 78. 97f. 176. 194. 274. 289f. 309f. 329. 341. 356f.—II 2. 20f.
Wienbarg, Ludolf II 56
Wiethaus, Luiſe II 9. 14
Wilhelm I., Deutſcher Kaiſer II 159
Willemer, Joſef Jakob I 224ff.
Willemer, Marianne I 83f. 224ff.
Willkomm, Ernſt II 6
Winckelmann, Johann Joachim I 188. 191
Witzleben, Agnes von I 49
Wöhler, Friedrich II 195f.
Wolff, Chriſtian I 3. 19. 247
Wolff, Friedrich Auguſt II 65
Wolff, Julius II 232
Wolfgang, der Heilige II 211
Wolzogen (Beulwitz), Caroline von I 271

York, Friedrich Herzog von I 361
Young, Edward I 17f. 29. 37. 42f. 62. 305

Zachariae, Juſt Friedrich Wilhelm I 93. 97f.
Zimmermann, Johann Georg I 146
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Graf I 311f. 325
Zola, Emile II 236. 238f. 280

Inhalt.

Fünftes Buch. Die Lyrik der forcierten Talente.

Seite

Erstes Kapitel. Das forcierte Talent 1
Zweites Kapitel. Rückert und Platen 8
Drittes Kapitel. Heine 26
Viertes Kapitel. Lenau 42

Sechstes Buch. Im Zeichen des Realismus.

Erstes Kapitel. Das Wirklichkeitserlebnis 54
Zweites Kapitel. Die politische Lyrik 61
Drittes Kapitel. Annette von Droste-Hülshoff 108
Viertes Kapitel. Friedrich Hebbel 119
Fünftes Kapitel. Gottfried Keller 132
Sechstes Kapitel. Theodor Storm 147
Siebentes Kapitel. Balladendichter des Tunnels über der Spree . . 158
Achtes Kapitel. Die Münchener Dichterschule 176
Neuntes Kapitel. Lyrik und Wissenschaft 195
Zehntes Kapitel. Klaus Groth und die mundartliche Lyrik 219

Siebentes Buch. Die Lyrik des Naturalismus.

Erstes Kapitel. „Revolution der Literatur“ 229
Zweites Kapitel. Die Lyrik des revolutionären und des stofflichen Naturalismus 240
Drittes Kapitel. Die Lyrik des Sinneneindrucks 251

Schluß.

Ausblick 272
Anmerkungen 295
Register 301

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Als Band I des vorliegenden Buches erschien von Prof. Dr. E. Ermatinger:

Die deutsche Lyrik von Herder bis zum Ausgang der Romantik.

Unsere Muttersprache, ihr Wesen und ihr Werden. Von Geh. Studr. Dr. O. Weise. 9., verbesserte Auflage. Geb. M. 4.—

„Bei der Lektüre dieses Werkes wird sich der Leser so recht dessen bewußt, wie schön unsere Muttersprache ist."
(Jahresber. ü. d. höh. Schulw.)

Unsere Mundarten, ihr Werden und ihr Wesen. Von Geh. Studr. Dr. O. Weise. 2. verb. Aufl. Geb. M. 4.50

„Grammatikalische Erörterungen wechseln mit vergnüglichen Eigentümlichkeiten und schlagenden Beispielen des Volkswitzes. Man kommt in unmittelbare Berührung mit den Quellen unserer Volkskraft." (Dtsch. Wehn.)

Charles Dickens

Von Prof. Dr. W. Dibelius. Mit 1 Titelb. M. 8.—, in Halbperg. M. 10.—

„Im Einzelnen wie als Ganzes betrachtet ein hervorragender Beitrag zur Geschichte der englischen Literatur. Das Werk wird für lange Zeit das grundlegende Werk für tiefergehende Dickensstudien bleiben." (Zeitschr. f. franz. und engl. Unterricht.)

Dantes Göttliche Komödie

In deutschen Stanzen von P. Pochhammer. Mit einem Dante-Bild nach Giotto von E. Burnand, Buchschmuck von H. Vogeler-Worpswede und 10 Skizzen. 4. Aufl. in Vorbereitung.

Die Renaissance in Florenz und Rom

V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Brandi. 5. Aufl. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—

„Anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden." (Dtsche Rundsch.)

Elementargesetze der bildenden Kunst

Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius. 3., verm. Aufl. Mit 245 Abbild. im Text und 13 Tafeln. [U. d. Pr. 1920.]

„Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik u. Kunstgewerbe abhängt." (Zeitschr. f. Ästhetik.)

Psychologie der Kunst

Darstellung ihrer Grundzüge. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2 Bde. I: Die Psychologie des Kunstgenießens u. Kunstschaffens. II: Die Formen des Kunstwerks und der Psychologie der Bewertung. 2. Aufl. in Vorbereitg.

„Was diesem Werke Anerkennung erworben hat, ist z. T. der Umstand, daß es zu den seltenen wissenschaftlichen Büchern gehört, die auch ästhetischen Wert besitzen, aus denen eine Persönlichkeit spricht, die über eine ungewöhnl. Gabe der Synthese verfügt." (Ztschr. f. Ästhet.)

Die Natur in der Kunst

Stud. eines Naturforschers z. Geschichte d. Malerei. Von Prof. Dr. F. Rosen. Mit 120 Abb. nach Zeichn. v. E. Süß u. Photographien d. Verf. Geb. M. 12.—

„... Botanik und Kunstgeschichte — zwei Disziplinen, die einander fremd gegenüberzustehen scheinen. Und doch, wieviel neuen Stoff ergibt dieses doppelte Studium! Zum Genuß des anregenden Buches tragen auch die vielen Abbildungen bei." (Kunstchronik.)

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert

Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit 57 ganzseit. u. 200 halbseit. Abb. M. 15.—

„H. hat eine ausgezeichnete Darstellung des Entwicklungsganges der Malerei während des letzten Jahrhunderts gegeben. Meines Wissens gibt es in der ganzen modernen Kunstgeschichtschreibung keine annähernd so vortreffliche Darstellung des Wesens der Malerei seit 1860 bis zum Einbruch des Naturalismus, als sie H. im 6. Kap. seines Werkes gibt. Es ist ein Genuß, sich der meisterhaften Behandlung dieser Epoche ruhig hinzugeben." (Preuß. Jahrb.)

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschl. d. Verlags (ab April 1920 100%, Abänd. vorb.) u. teilw. d. Buchh.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Vom Altertum zur Gegenwart. Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen u. auf den Hauptgebieten. Skizze von: F. Boll, L. Curtius, A. Dopsch, E. Fraenkel, E. Goldbeck, W. Goetz, P. Hensel, K. Holl, J. Ilberg, W. Jaeger, H. Lietzmann, E. von Lippmann, A. von Martin, Ed. Meyer, L. Mitteis, C. Müller, E. Norden, J. Partsch, Bonn, J. Partsch, Leipzig, A. Rehm, G. Roethe, Wilh. Schulze, E. Spranger, H. Stadler, M. Wundt, J. Ziehen. 2. Aufl. [U. d. Pr. 1920.]

Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ed. Schwartz. I. Reihe: 1. Hesiod und Pindar. 2. Thukydides und Euripides. 3. Sokrates und Plato. 4. Polybios und Poseidonios. 5. Cicero. 5. Aufl. II. Reihe: 1. Diogenes der Hund und Krates der Kyniker. 2. Epikur. 3. Theokrit. 4. Eratosthenes. 5. Paulus. 3. Aufl. Kart. je M. 3.50

Römische Charakterköpfe in Briefen. Vornehmlich aus Cäsarischer und Trajanischer Zeit. Von Carl Bardt. Mit 1 Karte. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.—

Antike Technik. Sieben Vorträge von Geh. Oberreg.-Rat Prof. Dr. H. Diels. 2., erw. Aufl. Mit 78 Abb., 18 Tafeln u. 1 Titelbild. Geh. M. 9.—, geb. M. 11.—

Von deutscher Art und Arbeit. Schaffen und Schauen. Band I. 3. Auflage. Geb. M. 14.—

Des Menschen Sein und Werden. Schaffen und Schauen. Band II. 3. Auflage. Geb. M. 14.—

Die Großmächte und die Weltkrise. Von Prof. Dr. R. Kjellén. Kart. M. 9.—, geb. M. 11.—

Geist der Erziehung. Padägogik auf philosophischer Grundlage. Von Prof. Dr. Jonas Cohn. Geh. M. 10.—, geb. M. 13.—

Individuum und Gemeinschaft. Grundfragen der sozialen Theorie und Ethik. Von Prof. Dr. Th. Litt. Geh. M. 7.—, geb. M. 9.—

Tierbau und Tierleben in ihrem Zusammenhang betrachtet von Hesse und Doflein. 2 Bde. Mit 1212 Abb. u. 35 Taf. in Schwarz-, Bunt- und Lichtdruck. Geschmackvoll geb. je M. 36.—. in Originalhalbfranz je M. 45.—. I. Der Tierkörper als selbst. Organismus. Von Prof. Dr. R. Hesse. II. Das Tier als Glied des Naturganzen. Von Prof. Dr. F. Doflein.

Führer durch unsere Vogelwelt zum Beobachten und Bestimmen der häufigsten Arten durch Auge und Ohr. Verfaßt von Prof. Dr. Bernhard Hoffmann. Mit über 300 Notenbildern und Vogelrufen und -gesängen im Text sowie einer systematischen Ordnung der behandelten Arten, einer Auswahl von 36 Vogelliedern und Bildschmuck nach Zeichn. v. K. Soffel. Geb. M. 4.—

Neue Geschichten aus dem Tierleben. Von A. Marx. Mit 23 Abbildungen. Geb. M. 3.20

Physik und Kulturentwicklung durch technische und wissenschaftliche Erweiterungen der menschlichen Naturanlagen. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. Otto Wiener. 2. Aufl. Mit Abb. im Text. [U. d. Pr. 1920]

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschläge d. Verlags (ab April 1920 100%, Abänderung vorbehalt.) und teilweise der Buchhandlungen

PT
521
E76
1921
T.2
c.1
ROBA